الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطية الشّعبيّة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التّعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة قالمة 8 ماي 1945
كليّة: الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي
تخصص:أدب عربي قديم

UNIVERSITE 8 MAI 1945– GUELMA
Faculté: Lettres et Langues
Département de langue et littérature arabe
Option : littérature Antique

الرّقم:.....................: N°

الرّثاء عند الحصري الضّرير
-دراسة موضوعيّة وفنيّة-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم

إعداد الطالبة :
آمال خوالدية

إشراف الدكتورة:
فريدة زرقين

لجنة المناقشة:

أ.د.سعد بوفلاقة	أستاذالتعليم العالي	رئيسا	جامعة عنّابة
د.فريدة زرقين	أستاذة محاضرة	مقرّرا	جامعة قالمة
د.عبد العزيز بومهرة	أستاذ محاضر	ممتحنا	جامعة قالمة
د.العلمي المكي	أستاذ محاضر	ممتحنا	جامعة أم البواقي

السّنة الجامعيّة: 2012/2011

مقـــــــدّمــة

مقدمة:

ظهر الشّعر عند العرب منذ العصور الأولى، حتّى إنّ النّقاد والمؤرخين لم يتمكنوا من ضبط فترة محددة لنشأته وتلونه بأغراض مختلفة، ولكنّ أغلب الظّن أن الرّثاء كان من أوّل الأغراض الشّعرية، لأنّه مرتبط بحقيقة كونية كبرى هي الموت، ولارتباطه بحاجات نفسية إنسانية أساسية منها الحزن الذي يصاحب حقيقة موت إنسان عزيز، فكان الرّثاء بذلك أصدق العواطف وأخلدها على مرّ الدّهور وكرّ العصور.

وقد تصدّى للتّعبير عن هذه المشاعر كثير من الشّعراء منهم "أبو الحسن علي الحصري القيرواني" المعروف " بالحصري الضّرير"، حيث ظهر هذا الغرض بقوّة في شعره؛ حتّى إنّه يكاد يرتبط باسمه، فما إن يذكر هذا الشّاعر إلاّ واقترنت شهرته بالرّثاء، فهو أبرز أعلام الشّعر في المغرب العربي في القرن الخامس الهجري، اشتهر برثاء ابنه "عبد الغني" الذّي ألّف فيه ديوانا بعنوان "اقتراح القريح واجتراح الجريح"، وبرثاء موطنه "القيروان" ورثاء بعض ملوك الطوائف بالأندلس مثل رثائه لملك "بني هود"، ومن هنا وقع اختياري على هذا الأديب.

أمّا سبب اختياري لهذا الغرض، فالحقيقة أنّي لا أدري لماذا اخترت بالتحديد هذا الجانب الحزين من الجوانب الإنسانية؟ هل يرجع ذلك إلى أنّي حُرمت من حنان الأبوّة في وقت كنت إليه في أمسّ الحاجة؟، فالمعروف أنّ طبع الإنسان ميّال إلى الجانب الإيجابي المشرق في الحياة المتباينة، ويأنف سماع ما يؤلم النّفس ويمزّق القلب، وخاصّة إذا تعلّق الأمر بفقدان الأعزّة والأحبّاء بعد ألفة ومحبّة واجتماع، فما قادني إلى انتقاء هذا اللّون من ألوان الشّعور الدّافق، أنّه يتناول ركيزة حياتية ثابتة الأساس في مشاعر ووجدان الإنسان، وكان الحصري الضّرير من أبلغ ناقليها فاسترعى انتباهي هذا اللّون عند هذا الشّاعر ليكون موضوعا للدّراسة والبحث، ومن هنا كانت بداية بحثي الذّي استوى على عنوان "الرّثاء عند الحصري الضّرير: دراسة موضوعية وفنّية "، على أنّي فصلت بين المضمون والشّكل، ومن حقّهما أن يدرسا معا، لأمر تقتضيه الدّراسة التّفصيلة فحسب.

والتّي استلزمت منّي عدّة تساؤلات عن هذه المدوّنة الشّعرية، ومدى قدرة الشّاعر على إبراز تفوّقه اللّغوي؟ وهل حافظ على نمط القصائد الرّثائية بمختلف صورها من حيث المضمون

والأسلوب؟ أم هناك بعض التغيّرات على المستويين المذكورين؟ وهل لجأ الشّاعر إلى التّصنع في شعره الرّثائي والمعروف أنّه شاعر صانع؟ وإذا صحّ ذلك، فلماذا لجأ الشّاعر إلى التّصنع؟ وما الذي دفعه إلى ذلك؟

هل كان ذلك من أجل إثبات قدرته على الصّياغة الشّعرية وتفوّقه في ذلك؟ أم من أجل وضع نموذج متميّز؟ أم أنّ تلك الممارسات الإبداعية كانت عفوية؟

كلّ هذه الأسئلة المهمّة تمثّل منطلقات رحبة ومجالا خصبا للبحث والدّراسة، والتّي اخترت المنهج الوصفي لمقاربتها، مستعينة بالإحصاء، وكشف مدى أدبيّة المدوّنة عموما وشّعرية صاحبها على وجه الخصوص.

ثم لا يخفى على الباحث أنّ كلّ دراسة علمية أكاديمية، لابدّ أن تستفيد من بعض الدّراسات والبحوث السابقة عليها، فكان من بين أهم المراجع التّي كان لها علاقة بموضوع البحث ولو من بعيد:

. علي الحصري، دراسة ومختارات، لـ: الجيلاني والمرزوقي.

. رثاء الأبناء في الشّعر العربي حتّى نهاية العصر الأموي لـ: الدكتور محمد إبراهيم حور.

. الرّثاء في الشّعر العربي أو جراحات القلوب لـ: الدكتور محمود حسن أبو ناجي.

واقتضت هذه الدّراسة أن أجعلها في مدخل وفصلين تسبقهما مقدمة وتقفوهما خاتمة.

اختصّ المدخل بدراسة حياة الشّاعر وشعره، وقسّمته إلى محورين رئيسين، المحور الأوّل تناولت فيه حياته من خلال التّنقيب عن نسبه وكنيته لرسم صورة واضحة المعالم، ثم انتقلت إلى المنابع التّي استفاد منها في تغذية روحه وفكره بالتطرّق إلى مرحلة تعليمه وأهم شيوخه الذين أخذ منهم علوما اشتهر بنبوغه فيها – فيما بعد – وتدريسه لها، ولهذا كان لابدّ من التّعريج على بعض تلاميذه، وكان التّعليم على يد الكتّاب نقطة بداية، ليبرز فيما بعد بثقافة متنوّعة من بينها الدّينية والعربية مكتسبا ثروة فكرية ولغوية كانت واضحة في مؤلّفاته التي قد أشرت إليها في المدخل.

وأنهيت هذا المحور بالتّعريج على مرحلة أخرى من حياته وهي هجرته ونزوحه عن وطنه إلى "سبتة" ثم إلى أرض الأندلس أين حطّ بممالكها مبرزة أهم الأحداث التّي مرّ بها، ثمّ يأتي

المحور الثّاني من هذا المدخل متضمنا الإشارة إلى أهم الأغراض التّي نظم فيها الحصري وقد رتّبتها بحسب شيوعها وتواترها، فكان غرض الرّثاء هو الأوّل، حيث بحثت فيه عن علاقة الشّاعر بهذا الجانب الحزين من العاطفة وأخرت الحديث عن المضامنين في فصل لاحق، ثمّ يأتي غرض المديح الذي كشفت فيه عن أهمّ ملوك الأندلس الذين مدحهم الشّاعر طمعا في الأعطية، فهو معروف بأنّه شاعر متكسّب، وتطرقت فيه إلى قصيدته المشهورة "يا ليل الصّب" و نبّهت إلى أشهر من عارضها. وبعد المدح يأتي الغزل حيث كان للشّاعر قصائد معروفة "بالمعشّرات"، تناولت بعض النّماذج منها محاولة الكشف عن رهافة حسّ الشّاعر وجمال ذوقه في هذا الغرض(الغزل).

وأخيرًا يأتي الهجاء لأشير من خلاله إلى الطّبع الحادّ الذي وُسِم الحصري به، مستدلَّة على ذلك ببعض الأبيات لتكون شاهدً قويًا على ذلك.

أمّا الفصل الأوّل والذي وسمته بعنوان: "صور الرّثاء عند الحصري الضّرير"، فقد تطرقت فيه إلى مضامين التّجربة الشّعرية للشّاعر في أقدم غرض شعري، وأبرزه عنده، ألا وهو "الرّثاء" حيث وضّحت مفهومه و بيّنت أقسامه، واقتضت الدراسة أن أجعله في ثلاثة محاور رئيسية، كلّ محور يتناول لونا من ألوان الرّثاء، يُمثّل المحور الأوّل في رثاء الأبناء والذي اقتصر على ابن واحد كان الأقرب من الشّاعر هو"عبد الغني"، وقد رثاه بعدّة قصائد ضمّنها كثيرا من المعاني جسّدت صورة هذا الطفل من خلال الإشارة إلى عمره، ومرضه، وأسباب هذا المرض، ثمّ وفاته وأهمّ الخصال التّي تميّز بها، وقد جاءت هذه العناصر تحت عنوان "معلومات الطفل وصفاته"، لتأتي فكرة جديدة مشحونة بمعان نقلت أثر الفاجعة على الشّاعر بالتطرّق إلى تصوير حجم هذه المصيبة أو الفاجعة، ومظاهر الحزن الذي تلوّن به الحصري من بكاء، وألم، وحسرة، وأرق، وتحريم الملذّات على نفسه، وشعوره بالوحدة والفراغ بعد فراق الابن، لأبرز في الأخير موقفه من الدّهر والموت، وكذا محاولته التّمسّك بالصّبر من خلال الدّعاء أحيانا والعزاء أحيانا أخرى.

ثم يأتي المحور الثّاني من هذا الفصل بعنوان:"رثاء المدن"، وقد قصرته على "القيروان" موطن الشّاعر مسلّطة الضّوء على أبرز المعاني التّي تضمّنتها القصيدة، فكان أوّلها التأمّل، يليه التفجّع، ثمّ الدّعاء وفي الأخير أشرت إلى أثر خراب هذا الوطن على نفسية الشّاعر وعلى مجرى حياته بعد ذلك.

ويأتي المحور الأخير في صورة رثائية جديدة هي:"رثاء الملوك"، وقد كان الملك "ابن هود" من أشهرهم استئثارا برثاء الشّاعر، والوحيد الذي تمكنت من الحصول على بعض من الأبيات التّي قيلت فيه، وقد انحصرت معانيها في: الحكمة ثم التّفجّع والتأبين.

أما الفصل الثّاني والأخير فقد جاء بعنوان: "الرّثاء عند الحصري الضّرير: دراسة فنّية"، وتناولته في أربعة محاور:

المحور الأوّل: درست فيه البناء الموسيقي من خلال عنصرين متلازمين، وظّفهما الشّاعر ليُشكّلا إيقاعا ذا وتر عال، كانت له علاقة قوّية باللّغة الشّعرية التّي أوردها، وهما: الإيقاع الخارجي متمثلا في النّظام العروضي من وزن وقافية، والإيقاع الدّاخلي الذي تمثّل في ألوان البديع من تجنيس، وتصريع، وتورية، وطباق، ومقابلة.

وفي المحور الثّاني: تطرقت إلى البناء النّحوي والبلاغي للجملة، فقسّمت الجملة إلى قسمين، القسم الأوّل تمثّل في الجملة الخبرية وقد درست أساليبها المثبة، والمنفية، والمؤكدة. أمّا القسم الثّاني فتمثّل في الجملة الإنشائية، وقد درست فيه الجملة الطلبية والتّي تشمل الاستفهام، والأمر، والنّداء، والتّمنّي.

وجاء المحور الثّالث: لأدرس فيه بناء الصّورة الشّعرية بمختلف أشكالها من استعارة، وتشبيه، وكناية، والتّي اسعفت الشّاعر في نقل مشاعره وعواطفه بأوجز عبارة، وأبلغ إشارة.

أمّا المحور الرّابع والأخير، فقد بحثت فيه ظاهرة التّناص للتّكشف عن الرّوافد التراثية المتنوّعة، التّي التحمت بنصوص الشّاعر وتفاعلت مع سياقاته المختلفة، سواء كانت نصوصا دينية تمثّلت في النّص القرآني والحديث النّبوي الشّريف، أم نصوصا أدبية تمثّلت في النّصوص الشّعرية التي استحضر الحصري الضّرير منها: نصوص شعراء الجاهلية مثل امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، والعباسية مثل أبي نواس،... وغيرهم، إضافة إلى بعض التناصات الذاتية.

وأنهيت البحث بخاتمة تضمّنت أهمّ النّتائج التّي توصّلت إليها من خلال دراستي للرّثاء عند الحصري الضّرير.

وقد اعترضتني، وأنا أنسق طريق البحث، صعوبات كثيرة زادتني تحديا على الرّغم من التشتّت والاضطراب، أذكر منها:

. عدم وجود ديوان كامل للشّاعر الحصري.

. غياب شبه تام لدراسات ممهدة تناولت شعر هذا الشّاعر بالبحث والدّراسة.

ولا يفوتني أن أشير بالثّناء والامتنان إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة "فريدة زرقين" على اهتمامها بهذا البحث ومتابعتها له منذ أن كان فكرة تتردّد في صدر الباحثة حتّى استوى بين دفتي هذه المذكّرة، كما أقدّم شكري إلى الأساتذة المناقشين لهذا البحث والذي سيتشرّف بملاحظاتهم وتقويمهم له، وإلى عمادة الكلية وجميع أساتذة قسم اللّغة والأدب العربي، وإلى السّاهرين على المكتبة الجامعية، وإلى أسرتي التّي شجّعتني وذلّلت كلّ الصعوبات أمامي وأنارت طريقي بشحذ عزيمتي والدّعاء لي، وإلى كلّ أصدقائي ممن غرسوا في نفسي بذرة الأمل ورفعوا معنوياتي بالكلمة الطيّبة، إلى كل هؤلاء أقول شكرا لكم جميعا وجزاكم الله عنيّ كلّ خير.

والحمد لله أولاً وأخيراً.

الباحثة

مـــــــدخـــل

حياة الحصري الضّرير وشعره

I-حياته

II-شعره

توطئة:

لطالما اعتبرت القيروان[1] مركزا ثقافيا إشعاعيا حلّ بها رجال عظماء كانت لهم بصمتهم في تاريخ الأدب العربي، فهي أوّل عاصمة إسلامية في بلاد إفريقيا، توالى عليها حكام كثر عمل كل منهم على تطوير البلاد سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وعلميا، حتّى أصبحت في القرن الثالث للهجرة كعبة القصاد لطلاب العلم الواردين عليها من الأندلس والمغرب والسودان ناهيك عن عودة أبنائها من الرحلات العلمية فانتشرت بذلك علوم مختلفة بحكم أنّ كل وافد عليها كان محمّلا بثقافة ومرجعيات خاصة به.

واستمرت الحركة العلمية على أشدّها إلى عهد "المعز بن باديس"(406-453)هـ؛ حيث كادت الأميّة في عصره تكون مفقودة في القيروان وضواحيها، بسبب الحضارة الباذخة والعمران الواسع والثروة الطائلة والازدهار الشامل، وما هي إلاّ حضارة عربية إسلامية قائمة، ركّز أسسها ونشر ألويتها "بنو الأغلب[2](184-296)هـ، ونماها وفتح جوانبها "الفاطميون"[3] بدءًا من سنة296 هـ، وآتت أكلها وجادت بثمارها في أيام الصنهاجيين[4] وعلى الأخص في عهد "المعز بن باديس".

وهكذا عرف الأدب في بلاط هذا الأمير ازدهارا وصل إلى مكانة لم يتحدث التّاريخ عن مثلها، ذلك أنّ "المعز بن باديس" كان على درجة عالية من الثقافة الأدبيّة والذّوق الفنّي بما

---

[1] القيروان: مدينة عظيمة بإفريقية، مصرت في الإسلام في أيام معاوية على يد عقبة بن نافع سنة 55هـ، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، 1977، ج4، ص420، 421.

[2] بنو الأغلب: أسس بنو الأغلب التميمي سنة 184 هـ دولة بإفريقية وجعلوا القيروان عاصمة لها ، واستمرت دولتهم إلى أن أزالها الفاطميون سنة 296هـ، انظر: أبوالقاسم كرّو، عصر القيروان، دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق، سوريا، ط2، 1989، ص18.

[3] الفاطميون: استطاع الفاطميون تأسيس دولتهم ببلاد المغرب العربي بزعامة عبد الله محمد عبيد الله سنة 296هـ، انظر: عبد الله جمال الدين، الدولة الفاطمية قيامها ببلاد المغرب وانتقالها إلى مصر إلى نهاية القرن الرابع الهجري مع عناية خاصة بالجيش ، دار الثقافة، مصر، 1991، ص 49.

[4] الصنهاجيون: انفصلوا عن الفاطميين سنة 435هـ بعد أن تلاشى نفوذهم في الجزائر، وقد اشتهر من ملوك هذه الدولة باديس بن يوسف، وابنه المعز (406-453)هـ، انظر: أبوالقاسم كرّو، عصر القيروان، ص19،29.

أهله لنقد آثار كبار الشّعراء، فاضطر الشّعراء والأدباء لغربلة إنتاجهم والتّسابق إلى الإتيان بكل نفيس وإبراز كلّ جميل رائع، بالإضافة إلى انتشار العلماء واقتناء نفائس الكتب والإقبال على تحميل بلاطه بأوفر عدد من رجال الأقلام وكبار الشّعراء، حتّى إنّه كلّما سمع بعالم أو شاعر ذاعت شهرته، استدعاه إلى بلاطه وضمّه لخاصته وأغدق عليه ألوان الحظوة والتشجيع[1]، حتّى قال عنه "ابن خلكان" في كتابه "وفيات الأعيان": أصبح محط بني الآمال"[2]، فغصّ بلاطه بنبغاء تركوا دويًا في التاريخ أمثال: ابن أبي الرجال أستاذ المعز ومربيه، وابن شرف، وابن رشيق...، وغيرهم، كلّ ذلك جعل الأدب يتطوّر ويزدهر ويبلغ ذروته في العهد الصنهاجي.

وفي هذا الجو الزّاخر بأنفاس الأدب والشّعر، وألوان الحضارة والثقافة المنتشرة، ولد الشاعر "أبو الحسن عليّ الحصري".

I- حياته:

يمكن أن نتعرف على حياة الشّاعر من خلال:

1- نسبه وكنيته:

هو أبو الحسن عليُّ بن عبد الغنيِّ الفِهْرِيُّ، نسبة إلى قبيلة فِهر[3] التي تنحدر من "قريش"[4]، المشهورة بفضائل عظيمة في الفتوحات الإسلامية، كان أبرزها: تأسيس القيروان على يد القائد "عقبة بن نافع"[5].

وكانت هذه شهادة قيّمة دفعت الشّاعر إلى الافتخار بهذا النّسب، والإشادة بفضائل

---

(1) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري- دراسة ومختارات- الشركة التونسية للنشر والتوزيع، ط2، 1974، ص21.

(2) ابن خلكان وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، المجلد5، ص233.

(3) الزركلي، الأعلام-قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين- دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1980، ج4، ص300، وانظر كذلك: رضا كحالة ،معجم المؤلفين :تراجم مصنفي الكتب العربية، مؤسسة الرسالة ، (د. بلد النشر)، ط1، 1993، ج2، ص459.

(4) رضا كحالة، معجم القبائل العربية القديمة والحديثة، المكتبة الهاشمية، دمشق، سوريا، ط3، 1949، ج3، ص329.

(5) أبو القاسم محمد كرّو، عصر القيروان، ص5.

القبيلة، من مجد، وبطولة، وكرم، فخصص لهم صفة الشّرف والعلى، مثل قوله[1]:[الطويل]

أصُولٌ عَلى الأيَّامِ مِنْكَ بِواحِدٍ نمَتْهُ فُروعٌ لِلْعُلاَ وَأُصُولُ

كما أشاد بفروسيتهم وشجاعتهم في الميدان، فهم إذا خاضوا حربا كان النّصر لهم، يقول مخاطبا ابنه[2]: [الوافر]

وَكَانَ سِرَاجَ قَوْمٍ هُمُ فُوَيْقَ سُرُوجِهِمْ سُرُجُ

ولذلك يمكن القول إنّ الشّاعر ينحدر من سلالة كان لها صيت منذ القدم، وهو يُكنى بالحُصْرِيّ بضم الحاء وسكون الصّاد[3]، نسبة إلى صناعة الحصر أو إلى قرية "حصر" كانت بالقيروان[4]، ولد في القيروان سنة (415 هـ)[5] ، وهو قريب لـ"أبي إسحاق إبراهيم الحصري" (ت 413هـ)، مؤلف كتاب "زهر الآداب"[6]، وقد خلط الكثيرون من الأدباء بينهما فنسبوا آثار أحدهما للآخر[7] .

2-نكباته:

عُرف عن أبي الحسن الحصريّ أنّه شاعر كفيف، ولكن المصادر اختلفت فيما إذا وُلد أعمى أم عُمي بعد الولادة؟

فابن بسام في كتابه "الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة " عندما تطرق إلى الشّاعر، ذكره

(1) علي الحصري، المعشرات وديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح، الشركة التونسية للتوزيع، ط2، تونس، 1974، ص154.

(2) المصدر نفسه، ص100.

(3) هكذا ضبط نسبته الزركلي في الأعلام–قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين–ج4، ص300.

(4) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري –دراسة ومختارات– ص27.

(5) رضا كحالة، معجم المؤلفين،ج2، ص460، وفي كتاب تاريخ الأدب العربي الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح الإسلامي إلى آخر عصر ملوك الطوائف (أواخر القرن الخامس للهجرة–الحادي عشرللميلاد)، لعمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1983،ج4، ص707، أنّه ولد سنة 420 هـ .

(6) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري –دراسة ومختارات– ص27.

(7) المرجع نفسه، ص27.

في فصل بعنوان "فصل في ذكر الأديب الأستاذ أبي الحسن علي بن عبد الغنيّ الكفيف المعروف بالحُصريّ"[(1)]، ويكرّر ذلك الحديث عن نثره فيقول "جملة ما أخرجته من نثر الحصري المكفوف"[(2)]. فهو يصفه "بالمكفوف"، على اعتبار أنّه ولد أعمى، ونجد تأييدا لهذا الرأي في معجم المؤلفين حين يقول صاحبه "عليّ عبد الغنيّ الفهريّ الحصريّ القيروانيّ ...شاعر ولد أعمى"[(3)]. ونجد كذلك في كتاب "أدب المغاربة في أصوله المصرية ونصوصه العربية والأندلسيين"[(4)] ذكر بأنّ الحصري أعمى، في حين نجد كثيرا من المؤرخين منهم: عمر فروخ، ابن خلكان، والزركلي... وغيرهم، وصفوه بالضّرير على أنّه عمي بعد الولادة، بل إنّ "الجيلاني" و"المرزوقي" يؤكدان هذا الرأي معلّلين سبب إصابته بذلك في قولهما: "نميل إلى أنّه عُمي بعد ولادته في زمن تكثر فيه الآفات التي تطمس البصر كالجذري وغيره"[(5)]. فربما كان هذا المرض-الجذري- السّبب في إصابته بالعمى، وبالتّالي يمكن القول إنّ الحصري قد أبصر الضوء بعد ولادته ثم أصيب بالعمى.

هذا العمى أثّر فيه وجعله يشعر بالنّقص، فهو شاعر حساس؛ لذلك كان حاقدا على المجتمع البشريّ متحفّزا للسّب والشّتم والهجاء مُنفّسا عن حقده المكبوت[(6)]، لكنّ هذا لم يحل أمام نبوغه في الأدب والشّعر؛ بل هو يعتزّ بنفسه ويفتخر أمام المبصرين، ويتحداهم مشيدا بقدرته على النّظم والتبصّر في الأمور، فيقول[(7)]: [الوافر].

وَقَالُوا قَدْ عَمِيتَ فَقُلْتُ كَلاَّ	**فَإِنِّي اليَوْمَ أَبْصَرُ مِنَ بَصِيرِ**
سَوَادُ العَيْنِ زَادَ سَوَادَ قَلْبِي	**لِيَجْتَمِعَاعَلَى فَهْمِ الأُمُور**

---

(1) ابن بسام الشنتريني، الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1979، المجلد1، القسم 4، ص245.

(2) المصدر نفسه، ص247.

(3) عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، ص459، 460.

(4) محمد رضا التبيبي، أدب المغاربة، دار اقرأ، بيروت، لبنان، ط2، 1984،ص83.

(5) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري –دراسة ومختارات– ص32.

(6) المرجع نفسه، ص32.

(7) المرجع نفسه، ص32.

فهو يري أنّه لم يفقد بصره؛ لأنّ سواد عينيه زاد من سويداء قلبه فأصبح يرى ببصيرته لا ببصره، ويقول كذلك[1]:[الوافر]

نَبَا بَصَرِي فَنَابَ القَلْبُ عَنْهُ   وَبِتُّ به أَلِحُّ وَلا أَلِيـحُ[2]

أَلَمْ تَرَ أَنَّنِي بِهُدَى فُؤَادِي   تِبيَّنَ لِي مِنْ الحسَنِ القَبِيـحُ

فالشّاعر يحاول أن يثبت للنّاس أن ذهاب بصره كان نعمة عليه، وأن نور عينيه انعكس على قلبه فتضاعف نور بصيرته فأصبح يفرق بين الحسن والقبيح.

والحقيقة أنّ فقدان البصر يُعدّ أوّل نكبة ألمت بالحصريّ الضّرير، تليها وفاة أمّه "وهو صغير، لايعرف عنها شيئا، بدليل أنّه لم يذكرها في شعره"[3]، بينما نجده يرثي والده الذي تُعتبر وفاته نكبة الرابعة بعد خراب القيروان سنة (444 هـ)[4]، إذ يقول فيه[5]:[الطويل]

أَبِي نَيِّرُ الأَيَّامِ بَعْدَكَ أَظْلَمَا   وَبُنْيَانُ مَجْدِي يَوْمَ مِتَّ تَهَدَّمَا

وَجِسْمِي الذِي أَبْلاَهُ فَقْدُكَ إِنْ أَكُنْ   رَحَلْتُ بِهِ فَالقَلْبُ عِنْدَكَ خَيَمَا

سَقَى اللهُ عَيْنَيْ مَنَ تَعَمَّدَ وَقْفَةً   بِقَبْرِكَ فَاسْتَسْقَى لَهُ وَتَرَحمَـا

وَقَالَ سَلامٌ وَالثَوابُ جَزَاءُ مَنْ   أَلَمَّ عَلَى قَبْرِ الغَرِيبِ فَسَلَّمَا

والملاحظ أنّ الشّاعر شديد التّعلق بأبيه، لذلك كان فراقه له صعبا، يقول[6]:[الوافر]

رَحَلْتُ وَهَاهُنَا مَثْوىَ الحَبِـيبِ   فَمَنْ يَبْكِيكَ يَا قَبْرَ الغَرِيـبِ

سَأَحْمِلُ مِنْ تُرَابِكَ فِي رِحَالِي   لِكَيْ أَغْنَى به عَنْ كُلِّ طِيبِ

---

[1] علي الحصري، المعشرات وديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح، ص104.

[2] أليح من ألاح بمعنى بدا وظهر وهي تعني في البيتين أنّ الشّاعر لا يبدو أنّه كفيف.

[3] الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري –دراسة ومختارات– ص29.

[4] أبو القاسم محمد كرّو، عصر القيروان، ص5، وقد ثبت تاريخ خراب القيروان في تاريخ الأدب العربي، لعمر فروخ سنة 449 هـ، ص 707.

[5] الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري –دراسة ومختارات– ص29.

[6] المرجع نفسه، ص29– 30.

فالشّاعر يجد في حفنة التّراب رائحة تذكره بأبيه وتغنيه عن كل طيب، وقد كانت له – وهو مسافر إلى بلد آخر– التّذكار المتبقي له من وطن عاش فيه وأب ترعرع في حضنه.

وبعد ذلك توالت عليه نكبات كثيرة آلمته وأقضت مضجعه، منها خيانة الزوجة التي يقول فيها مخاطبا ابنه[1]:[الكامل]

غَدَرَتْ أَبَاكَ وَغَادَرَتْكَ لِوَحْشَةٍ مَا أَنْشَزَ البِيضَ الحِسَانَ وَأَنْشَصَا

وكان يُكنّ لها حبّا كبيرا[2] وهي أمّ ابنه الوحيد منها "عبد الغني"، وبعد هروبها لم يبق له إلاّ هذا الابن، لكنه مُني بوفاته مع ثلاثة أبناء آخرين له[3] ليتضاعف حزنه بنكبات أخرى

3–تعليـمه:

انكب الحصريّ الضّرير على حفظ القرآن بالرّوايات، سالكا طريق أمثاله من العميان، فهم غالبا ما ينكبون على حفظ القرآن رواية ودراية والتّبحر في فن القراءات[4]، بل إنّهم قد "يصلون إلى درجة عالية لم يصلها المبصرون"[5]، خاصّة أنّ هذا الفن كان من العلوم المنتشرة في ذلك العصر، وقد أخذها عن شيوخه، كما أنّه أحاط بالعلوم العربية مثل: النّحو، والبلاغة، والصّرف...وغيرهم، باعتبارها من مستلزمات ذلك الفن.

4–شيوخه :

اشتهر الحصريّ في أوّل عهده بفنّ القراءات الذي تصدّى لتدريسه في كبره، وألفّ فيه

---

(1) علي الحصري، المعشرات وديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح، ص181.

(2) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري –دراسة ومختارات– ص92.

(3) المرجع نفسه، ص 94.

(4) فن القراءات واحد من أجلّ علوم القرآن الكريم إذ به تُعرف وجوه الأداء المختلفة التي يسّر الله بها قراءة كتابه العزيز، انظر: ابن الجزري، تقريب النّشر في القراءات العشر، تحقيق إبراهيم عطوة عوض، دار الحديث، القاهرة، مصر، (دط)، 2004.

(5) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري –دراسة ومختارات– ص32.

مؤلفات[1]، فكان ذلك سببا في اقتصار المترجمين على ذكر شيوخه في هذا الفن[2]، واحتفظ المؤرخون بأسماء ثلاثة منهم :

أ–أبو بكر القصري :

أبو بكر عتيق بن أحمد بن إسحاق التميمي المعروف بالقصري، إمام جامع القيروان[3]. كان عالما بعلوم القرآن وهو من أصحاب أبي عبد الله محمد بن سفيان[4]، توفي سنة (447هـ)، وقد لازمه الحصريّ عشر سنوات متوالية منذ أن كان عمره عشر سنوات إلى أن أتمّ العشرين، وختم عليه فيها القراءات سبعا وتسعين ختمةً[5].

ب–الحسن الجلولي :

هو الحسن بن علي الجلولي القيرواني[6]، من تلامذة ابن سفيان، وكان من العلماء المعدودين في القيروان، عالما بوجوه القراءات، إماما فيها، انتفع به خلق كثير[7].

ج–عبد العزيز بن محمد:

هو أبو محمد عبد العزيز بن محمد المعروف "بابن عبد الحميد"، أحد الفقهاء المعدودين، والذي لم يكن في وقته أعلم بالقراءة منه[8]، وقد أخذ عنه الحصري .

هؤلاء هم مشايخة الحصري في "فن القراءات"، ولم يذكر المؤرخون شيوخه في علوم العربية، ولكن لا يبعد أن يكون الحصري قد أخذ تلك العلوم عن هؤلاء الشيوخ أنفسهم، فقد

(1) لم أتمكن من الحصول على هذه المؤلفات.

(2) الجيلاني والمرزوقي، أبو الحسن القيرواني، مكتبة المنار، تونس، (دط)، 1963.ص104.

(3) ابن الجزري، غاية النّهاية في طبقات القرّاء، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط1، 2006، ج1، ص168.

(4) هو إمام فن القراءات الذي أخذ عنه مشايخه الحصري وله كتاب بعنوان "الهادي" والذي يد مرجعا من مراجع فن القراءات، انظر: الجيلاني والمرزوقي ، علي الحصري –دراسة ومختارات– ص33.

(5) المرجع نفسه، ص34.

(6) ابن الجوزي، غاية النّهاية في طبقات القراء، ج1، ص205.

(7) الجيلاني والمرزوقي، أبو الحسن القيرواني، ص26،27.

(8) الدّباغ، معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان، تحقيق محمد أبو النور ومحمد ماضي، مكتبة العتيقة، تونس، مكتبة الخانجي، مصر، (دط)، (دت)، ج3، ص186.

كانت العلوم العربية من مستلزمات شيوخ القراءات، وكان بعض هؤلاء الشيوخ من المشاركين في قرض الشعر وتحرير الأدبيات مشاركة عامّة[(1)].

5– تلاميذه:

تتلمذ على يد الحصري ثلّة من الطّلبة أخذوا عنه ما اشتهر به من "فن القراءات" ورواية شعره، واحتفظ المؤرخون بمجموعة منهم:

أ–أبو القاسم بن صواب:

هو خلف بن عبد الله بن صواب اللّخمي، من أهل قرطبة، عُني منذ صغره بملاقاة الشيوخ والأخذ عنهم، وتخصّص في فن القراءات[(2)]، وكان الحصريّ من كبار الشيوخ في هذا الفن، وروى عنه قصيدته الرائية [(3)] في قراءة الإمام نافع[(4)].

ب–أبو إسحاق الأديب:

من أهل طليطلة، لقي الحصري وسمع منه وروي عنه شعرًا[(5)]، وكان يلازمه في بعض نزهاته، ويذكر أبو إسحاق أنّه كان مع أستاذه الحصري على شاطئ البحر "بمالقة" وهو يحاول ركوب البحر، وقد أبطأت فتاة له، فقال[(6)]:[المتقارب]

رَبِّ سَهِّلْ عَلَى فَتَاتِي فَـتَأتِي لِترىَ هَلْ سَلا فَتَاهَا فَتَاهَا

عَلَّمَتْهُ جُفُونُها أيَّ سِحْر مَا تَلاَهَى عَنْ حُبِّهَا قَد تَلاَهَا

ويبدو أنّ الحصري مولع بهذه الفتاة، فدعا لها بتسهيل طريقها حتّى تأتي لرؤيته.

---

(1) المرجع السابق، ص26.

(2) ابن بشكوال، الصلة، تحقيق ابن إبراهيم الأنباري، الكتاب المصري، القاهرة، مصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ج1، ص278.

(3) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري –دراسة ومختارات– ص80.

(4) الإمام نافع: هو نافع بن عبد الرحمن بن أبي نعيم أحد القرّاء السّبع المشهورين، انظر: الزركلي، الأعلام–قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين– ج8، ص5.

(5) ابن الأبار، التكملة لكتاب الصلة، المطبعة الشرقية، الجزائر،(دط)، 1979، ص233، 234.

(6) المصدر نفسه، ص234.

ج –آدم بن الحيز السرقسطي:

اتّصل بالحصريّ في دانية، وهناك سمع منه فن القراءات في سنة (469 هـ)[1].

د–باقي (أو بقي) بن عبد الله بن إسماعيل الأسلمي:

هو أبو خالد أبو الحسن، كاتب وشاعر، له رسوخ في علم النّحو، وله معرفة بالطب، من أهل "ألْش"[2] وسكن مرسية، وفيها اتّصل بالحصريّ فروى عنه أدبه وشعره[3].

هـ–محمد بن الفرج بن بد الله البزاز:

من أهل "سَرَقُسْطة"[4]، لقي بدانية الحصريّ، وسمع منه بعض منظومه ثم ارتحل إلى الحج ودخل العراق، فسمع من جماعة وأجازوا له، منهم: الحميدي، والتبريزي، ونزل الإسكندرية وحدّث بها وأخذ النّاس عنه[5].

و–أبو عبد الله محمد بن طاهر بن علي بن عيسى:

الأنصاري من أهل دانية، وفيها لقي أبا الحسن الحصريّ، فأخذ عنه شعره[6].

6– ثقافته:

اشتهر الحصريّ بالعلوم التي كانت سائدة في عصره، وهي: الدينية، والعربية.

---

(1) ابن الأبار، التكملة لكتاب الصلة، ص252، وانظر كذلك:الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري–دراسة ومختارات– ص81.

(2) ألْش: بفتح أوّله، وسكون ثانيه، اسم مدينة بالأندلس، فيها نخيل جيّد لا تفلح غيرها من بلاد الأندلس، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج1، ص245.

(3) ابن الأبار، التكملة لكتاب الصلة ،ص281.

(4) سَرَقُسْطة: بفتح أوّله وثانيه، بلدة مشهورة بالأندلس، ذات فواكه عذبة لها فضل على سائر فواكه الأندلس، مبنيّة على نهر كبير، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج3، ص213.

(5)المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، 1988، المجلد2، ص154.

(6) ابن الأبار، التكملة في كتاب الصلة، ص55، وانظر كذلك: المقري ،نفح الطيب، ج2، ص154.

أ–علوم الدين:

وتمثلت في: فن القراءات، والتفسير، والحديث.

1–فن القراءات: وهي المادة التي تخصّص وبرع فيها الحصري، على حدّ قول "ابن بشكوال": " كان عالما بالقراءات وطرقها، وأقرأ النّاس القرآن بسبتة وغيرها"(1)، وهذا ما أكده"السيوطي" بقوله: " كان أهل العلم بالقراءات، والنحو، شاعرا مشهورا ضريرا"(2). ويعود نبوغه لنشأته على حفظ القرآن رواية ودراية.

2– التفسير والحديث:

أما معرفته بهذه العلوم فتمثلت في وجود إشارات شعرية إلى تفاسير المشهورين في عصره منهم "ابن سلام" الذي كان عمدة رجال التّفسير قرونا بأكملها، ويعد تفسيره من المصادر المعتمد عليها إلى يومنا هذا، ومما قال الحصري فيه(3):[البسيط]

يَا رُبَّ مَعْنىً قَدْ اسْتَنْبَطْتُه فَهِمًا فَقِيلَ يَحْفَظُ تَفْسِيرَ"ابْنَ سَلاَمِ"(4)

فهو ينسب كل فهم إلى تفسير ابن سلام لبراعته في هذا العلم.

ب–علوم العربية:

إلى جانب اشتهاره بفن القراءات كان محيطا بالعلوم العربية من نّحو وبلاغة وصرف...وغيرها، ومع أنّه لم يؤلف في هذه الفنون، إلاّ أنّه ترك ما يدّل على درايته بها في شعره، مثل قوله(5) [مخلع البسيط]

---

(1) ابن بشكوال، الصلة، ج1، ص249.

(2) السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، (دون بلد النشر)، ط2،1979، ج2، ص176.

(3) علي الحصري، معشرات و ديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح، ص164.

(4) ابن سلام: هو يحي ابن سلام بن أبي ثعلبة، التيمي، مفسر، فقيه، عالم بالحديث واللّغة، أدرك نحو عشرين من "التّابعين" وروى عنهم، من كتبه: تفسير القرآن، انظر: الزركلي، الأعلام–قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين– ج8، ص147.

(5) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري–دراسة ومختارات–ص42.

لَوْلاَ حَيَائِي وَقَوْلُ قَوْمٍ سُفِّهَ أُسْتَاذُنَا الخَلِيلُ

فهو يجعل مكانته في مصاف كبار النحويين، ولولا حياؤه لقدّم نفسه على "الخليل الفراهيدي"، وهذا يدّل على نبوغه والاعتداد بنفسه.

ويشيد في بيت آخر بفصاحة لسانه وبلاغة خطابه، إذ يقول[1]:[الخفيف]

فُصَحَاءُ الخِطَابِ فِي الخَطْبِ تَعْيَا وَكَفَى أعْجَمُ الخُطُوب خَطِيبَا

فالفصاحة هي ضرب من ضروب البلاغة، وهي لا تؤتى لصاحبها إلاّ إذا تمكّن من أفانينها، لتمنحه قدرة على القول البليغ حتّى في أجلّ الخطوب مثلما كان للشّاعر الحصري.

وإلى جانب النّحو والبلاغة كان للشّاعر كذلك معرفة بالصّرف، ويبدو ذلك من خلال توظيفه لمفردات تمسّ مجال هذا العلم، مثل قوله[2]:[البسيط]

وَلاَ قِرَاءَتُكَ السُّورَاتِ بَيْنَهُمُ مُرتَّلاتٍ بِإظْهَـارٍ وإدْغَامِ

فظاهرة الإظاهر، والإدغام، من مستلزمات الصّرف.

وهذه الثّقافة المتنوّعة بمختلف العلوم أكسبت الشّاعر ثروة لغوية هائلة أهلته للتّأليف والنّظم ببراعة.

7– مؤلفاته:

ترك الحصري مكتبة أدبية أثيرة، ذكر له منها المترجمون الآتي:

أ–قصيدته الرائية: وهي منظومة في قراءة الإمام نافع من روايتي ورش وقالون، وتشتمل على 209 بيتا[3].

ب–مستحسن الأشعار: وهي المجموعة التي يسميها "ابن قنفذ القسنطيني" ب"كتاب

---

(1) علي الحصري، المعشرات واقتراح القريح واجتراح الجريح، ص84.

(2) المصدر نفسه، ص164.

(3) علي الحصري، القصيدة الحصرية في قراءة الإمام نافع، تحقيق وتقديم توفيق بن أحمد العبقري، مكتبة أولاد الشيخ للتراث، ط1، مراكش، المغرب،2002، ص28، 32.

القصائد"[1]، وهي مجموعة من القصائد نظمها في مدح "المعتمد بن العباد"[2].

ج–المعشرات : وهي جملة قصائد في الغزل والنسيب رتّبها على حروف الهجاء، ومجموع أبياتها "290" بيتا، باعتبار"لام الألف"حرفا مستقلا، وربّما كانت من وحي مأساته بفرار زوجته الشابّة عنه[3]، وقد اعتبرت "من أروع ما عرفه الأدب العربي من الغزل الصّافي الكئيب"[4].

د– ديوان "اقتراح القريح واجتراح الجريح": وهو كلّه في رثاء ابن له اسمه "عبد الغني"، وينقسم إلى قسمين:"قسم الأصل"، وفيه قصائد مبوّبة على جميع حروف الهجاء، منها الطويل، والمتوسط، والمقطوعة، و"قسم الذيل" فيه قصائد هي كذلك على حروف الهجاء، وتشتمل كل قصيدة على خمسة عشر بيتا.

ه–أشعار أخرى: نظمها الحصري في مختلف المناسبات، وهي لم تجمع في ديوان[5]، ولكن نشر الأستاذان "الجيلاني" و"المرزوقي" بعضا منها في كتابهما "علي الحصري دراسة ومختارات"[6].

و–رسائل الحصري: ولم يبق منها إلاّ فقرات قليلة نشرها الأستاذان "الجيلاني" والمرزوقي" في كتابهما عن الحصري[7].

(1) ابن قنفد القسنطيني، كتاب الوفيات، تحقيق عادل نويهض، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان،(دط)، 1982، ص260.

(2) عبد الواحد المراكشي، المعجب في أخبار المغرب، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص106.

(3) علي الحصري، القصيدة الحصرية في قراءة الإمام نافع، ص18.

(4) المصدر نفسه، ص18.

(5) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري–دراسة ومختارات–ص86.

(6) المرجع نفسه، ص86.

(7) المرجع نفسه، ص86.

8- هجرة الحصري الضرير عن وطنه :

بعد خراب القيروان سنة (449 هـ)[1]، استحال مواصلة المقام فيها، فارتحل الحصري إلى سبتة[2] أين انتصب لتدريس "فن القراءات"[3] التي اشتهر بها.

وأمّا عن الأحداث التي صادفته في هذه المدينة، فلم نعثر في شعره على إشارات معينة تدّل على أنّ ظروفا حلّت به إلاّ في قوله[4]:[المنسرح]

أَسْتَوْدِعُ اللهَ لِي بِدَانِيةٍ وَ سَبْتَةٍ فلْذَتَيْنِ مِنْ كَبِدِي

خَيْرُ ثَوابٍ ذَخَرتُهُ لهُمَا تَوَكُّلِي فِيهِمَا عَلَى الصَّمَدِ

فهو يشير إلى فقدان طفلين كان أحدهما "بسبتة" والآخر "بدانية"، وكان ألم الفراق شديدا موجعا، فلم يجد أمام هذا الحدث سوى التوكل على الله عزّ وجلّ صبرًا على مصيبته.

وحدّد المؤرخون مدّة تقريبية قضاها الحصري الضرير في "سبتة" يقول أحدهم: "يمكن أن تقدر بعشر سنوات أو أكثر بقليل"[5]. وهذه المدّة كانت كافية حتىّ يلمع نجمه في عالم الشّعر، فاستدعاه ملوك وأمراء الأندلس وعلى رأسهم "المعتمد بن عباد"[6]، لكنّ الحصريّ الضّرير لم يلبّ الدّعوة في أوّل الأمر خوفا من البحر، واعتذر له في مراسلة جرت بينهما يقول الحصريّ الضريرّ[7]:[البسيط]

---

[1] استخدمت هذا التاريخ (449 هـ) بدلا من (444هـ)؛ لأنّه الأكثر استعمالا في كتب التاريخ.

[2] لم تذكر المصادر بالتحديد متى غادر الحصري الضرير إلى سبتة.

[3] ابن قنفد القسنطيني ،كتاب الوفيات، ص259.

[4] الجيلاني والمرزوقي، أبو الحسن الحصري القيرواني، ص40.

[5] لم يحدد قائل هذا القول، انظر المرجع نفسه، ص40.

[6] ابن قنفد القسنطيني،كتاب الوفيات، ص260.

[7] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، المجلد3، ص334.

أَمَرْتَنِي بِرُكُوبِ البَحْرِ أَقْطَعُهُ غَيْرِي – لَكَ الخَيْرُ– فَخْصُصْهُ بِذَا [الدّاءِ](1)

مَا أَنْتَ نُوحُ فَتُنْجِينِي سَفِينَتُه وَلاَ المَسِيحُ أَنَا أَمْشِي عَلَى المَاءِ

وظلّت المراسلة قائمة بين المعتمد والحصري؛ إذ كان الشّاعر يمدح المعتمد من بعيد، فكلّما نظم قصيدة إلاّ وبعث بها إليه مع غلامه، ليعود إليه محملا بالأعطيات، وحدث في إحدى المرّات أن طال غيابه ولم يرجع من "اشبيلية"(2) فكتب الحصري وهو "بطنجة"(3) أبياتا يعبّر فيها عن أسفه لعدم اهتمام المعتمد وعنايته بغلامه، يقول(4):[المجزوء الرمل]

نَبِّه الرَّكْبَ الهَجُوعَا وَلُمِ الدَّهْرَ الفَجُوعَا

حِمَّصَ الجَنَّةِ قَالَتْ: لِغُلاَمِي لاَ رُجُوعَا

رَحِمَ اللهُ غُلاَمِي مَاتَ فِي الجَنَّةِ جُوعَا

ولما وصلت الأبيات إلى المعتمد، تذكر أمر الغلام فبادر بقضاء حاجته وأرسل معه للشّاعر جائزة معتذرا عن الإبطاء بالجواب(5)، ويبدو أن الحصري يتمتع بمكانة لدى المعتمد إلى درجة أنّه أرسل له مع الأعطية اعتذارا.

ولذا كان لابدّ للحصري أن يتغلب على خوفه ويجتاز البحر، وينتقل إلى الأندلس، وكان ذلك سنة (462هـ)(6)، أين اتّصل ببلاط المعتمد وانضمّ إلى حاشيته مع جماعة من العلماء والفقهاء والأدباء وأهل الفن، ولكن سرعان ما غادر بلاطه، ولم تذكر المصادر سبب ذلك، ولكن أغلب الظّن أنّه غادر برغبته، يقول الجيلاني والمرزوقي: "لا نشك في أن انتقاله كان رغبة منه، ولم يكن ناشئا عن تبرم من المعتمد، فالمعتمد كان يحبّه ويعظّمه ويبسط له يده، ويحقق إليه

(1) [الدّاء]: وردت في النّص على بهذا الرسم [الرّاء] وهو خاطئ والصواب ما أثبتناه أعلاه، انظر الجيلاني والمرزوقي، أبو الحسن القيرواني، ص30.

(2) (اشبيلية): وهي مدينة في الأندلس وتسمى حمص، انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج2، ص304.

(3) ابن خلكان وفيات الأعيان، ج3، ص333.

(4) المرجع نفسه، ص 333.

(5) الجيلاني والمرزوقي، أبو الحسن القيرواني، ص43.

(6) عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج4، ص708.

طلباته مهما كانت، والحصري كان يراسله ويطالبه بالمساعدة كلما كان في حاجة لذلك"[1].فما بين الحصري والمعتمد صداقة قوية بدأت منذ أن كان في "طنجة" ونمت في الأندلس.

بعد ذلك أخذ يطوف ببلاط ملوك الطوائف الأخرى، إلى أن اضطربت أحوال الأندلس وأصبحت تحت سيطرة المرابطين[2]، بقيادة "يوسف بن تاشفين" واستحال المقام فيها، فعاد الحصري الضرير إلى طنجة سنة (483 هـ)[3]، ومكث فيها إلى أن كبر في السّن وخفّ طبعه الحاد على حدّ قول "ابن بسام": "ولما خلع ملوك الطوائف بأفقنا، وأخوت تلك النّجوم، وطمست من الشّعر الرسوم، اشتملت عليه مدينة طنجة، وقد ضاق ذره، وتراجع طبعه "[4]، ولعلّ طعنه في السّن كان سببا في تراجع حدّة سلوكه.

وانزوى الحصري في"طنجة" يدرّس القراءات، ويملي أدبه على الراغبين من الطلبة، تاركا التنقل والارتحال نهائيا، إذ يقول[5]:[مجزوء الرمل]

وَأَقِمْ فِي العُسْرِ وَاليُسْـ ـرِ، وَذَرْ عَنْسَا وكُـورَا
فَعَلى الأَفْرَاخِ حُـبًّا تَألَفُ الطَّيْرُ الوُكُـورَا

فهو يصرح في هذين البيتين باستقراره في "طنجة"،بل إنّنا نلمس حنينا ومودة للبقاء مع طلابه بطنجة، إذ شبّه نفسه بالطّير الذي يألف الوكور حبًّا في أفراخه ورعاية لهم، وذلك ما حدث مع الحصري الضّرير فقد قضى أيامه الأخيرة بطنجة ووافته المنية سنة(488 هـ)[6].

(1) الجيلاني والمرزوقي، أبو الحسن القيرواني، ص42.
(2) عمر الفروخ، تاريخ الأدب العربي،ج4، ص708.
(3) ابن قنفد القسنطيني،كتاب الوفيات، 259.
(4) ابن بسام الشنتريني، الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، المجلد4، القسم4، ص246.
(5) الجيلاني والمرزوقي، أبو الحسن القيرواني، ص82.
(6) ابن قنفد القسنطيني، كتاب الوفيات، ص259.

II–شــعره:

هناك أراء تشيد ببراعة الحصري الضرير في قول الشّعر، ومن بينهم رأي "ابن بسام" صاحب"الذخيرة"، إذ يقول: " كان بحر براعة، ورأس صناعة، وزعيم جماعة، طرأ على جزيرة الأندلس منتصف المائة الخامسة من الهجرة، بعد خراب وطنه القيروان، والأدب يومئذ بأفقنا نافق السّوق، معمور الطريق، فتهادته ملوك طوائفها تهادي الرياض الشيم، وتنافسوا فيه تنافس الدّيار في الأندلس المقيم، فلولا براعته لما تهادته الملوك، وتنافس الرؤساء في استقدامه إليهم"[1]، فقد استطاع ببراعته الفائقة أن يجذب إليه اهتمام ملوك الأندلس، الذين أصبحوا يتنافسون عليه ويسعون لاستقدامه إلى بلاطهم .

وأشار "المراكشي" في كتابه "المعجب في أخبار المغرب" إلى الحصري فقال: "كان هذا الرجل– أعني الحصري الأعمى– أسرع النّاس في الشّعر خاطرا ..."[2]. فلولا شاعريته القويّة لما كان أسرع النّاس في قول الشّعر، بل أصبح النّظم بالنسبة إليه من البداهة، لأنّ كلام الشّعر ينساب إليه على الخاطر.

وهناك من قال عنه: " أبو الحسن الضرير أديب وشاعر، على أنّ شهرته إنّما في شعره، وهو سهل الشّعر سريع النّظم، صاحب بديهة ذو معان قريبة حسان تسهل سيرورتها على الألسن، غزير المادة اللّغوية والأسلوب"[3]. فهو غزيرالمادة اللّغوية مما سهل عليه انتقاء اللّفظ السّهل والقريب المعنى، فكان شعره خفيفا على اللّسان سريع الانتشار بين النّاس. وشعره كلّه قصيد– ليس له توشيح أو رجز– في قصائد ومقطعات، وله تخميس[4]، ومعشرات[5]

[1] ابن بسام الشنتريني، الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، المجلد1، القسم4، ص245، 246.

[2] عبد الواحد المراكشي، المعجب في أخبار المغرب، ص106،107.

[3] عمر فروخ تاريخ الأدب العربي، ج4، ص708.

[4] التخميس هو أن يقسم الشاعر مقطوعته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها خمسة أشطر، لها نظام خاص في قوافيها، وقد يكون قسم من هذه الأقسام مستقلا تمام الاستقلال في قوافيه وأوزانه، انظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، مصر، ط 3، 1965ص280

[5] كلمة المعشرات من عدد عشرة، وأطلقها الشعراء على قصائد نظموها على حروف المعجم، كل قصيدة بها عشرة أبيات مبتدأة ومقفاة بحرف من حروف الهجاء التسعة والعشرون بإدخال لام الألف في العدد، وهذه القصائد كلها متّحدة الموضوع، انظر: الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري–دراسة ومختارات–ص187.

هو مبتكرها[1]، وقد التزم فيها وحدة الحرف بين مبادئها وقوافيها مثل قوله في إحدى قصائده الغزليّة[2]:الطويل]

زَخَارِفُ دُنْيَانَا الأنِيقَةُ أَصْبَحَتْ هَشِيمَا كَمَا رَثَّ الرِّدَاءُ المُطَرَّزُ

زَمَانُ الصِّبَا للهِ دَرُّكَ لَمْ تَزَلْ مَوَاعِيدُ مَنْ نَهْوَى لَنَا فِيكَ تُنْجَزُ

زَعِمْتُمْ بِأنَّ الحُبَّ فِيهِ تَذَلُّلٌ صَدَقْتُمْ وَفِيهِ لِلْمِلاحِ تَعَـزُّزُ

ونلاحظ أنّ الشّاعر ابتدأ كلّ بيت بحرف "الزّاي" وأنهى به، وهي كلّها قصائد جاءت في النّسيب.

كما نظم الحصري في أغراض شتّى كان أبرزها الرّثاء الذي قاله في ابنه "عبد الغني"، وكان مجموع القصائد "ثمانية وخمسين"، وفي وطنه "القيروان" قصيدة "واحدة" وبعض الأبيات التي تخللت قصائد ابنه، وله مديح للتكسّب، وهجاء مرّ لاذع، وغزل قليل.

1–الرّثاء:

يعد هذا الغرض من أبرز أغراض الشّعر العربي وأقدمها، وأبسط القول فيه في الفصل اللاحق مع أهم المواضيع التي تخللت شعره الرثائي، وأقتصر هنا على ذكره كأبرز غرض نظم فيه.

والحصريّ الضّرير من أكثر الشّعراء ميولا إلى الرثاء، ويمكن أن نرجع ذلك إلى النّكبات التي انهالت عليه منذ صغره فطبع شعره بهمومه النّفسية، وما حزّ في نفسه هو وطنه "القيروان" الذي خرب بفعل "بني هلال " بتسريح من الفاطميين[3]، فنظم في رثاء لها قصيدة خلدت في التاريخ، وهي قصيدته التائية التي ندب القيروان بلده وبكى أهلها.

كما أنه شكا البعد لفراقه لها في أبيات أخرى، إذ يقول[4]:[الطويل].

---

(1) عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج4، ص709

(2) علي الحصري، المعشرات وديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح، ص23.

(3) أبو القاسم محمد مكرو، عصر القيروان، ص5.

(4) عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج4، ص402، 403.

عَلَى العُدْوَةِ القُصْوى، وَإِنْ عَفَت الدَّارُ سَلامُ غَرِيبٍ لاَ يَؤُوبُ فَيَزْدَارُ
وَحَقَّ بُكَاءُ العَيْنِ، وَالقَلْبُ مُسْعَرٌ لِمَنْ بَاتَ مِثْلِي لاَ حَبِيبٌ وَلاَ جَارُ
سَقَى اللهُ دَاءَ القَيْرَوَانِينَ بُعْدنَـا فَقَدْ مَرِضَتْ لِلْقَيْرَوَانِينَ أَبْصَارُ

فهو متعلق بموطن الذّكريات رفقة الأهل والأحباب، ومتحسر على دماره، لذلك يدعو له بالسّقيا لتعود له الحياة والأمن.

وكان لوفاة أبنائه الأربعة وعلى رأسهم "عبد الغني" الأثر البالغ في نفسه، والذي جاء معظم رثائه فيه، ومما قاله(1):[مخلع البسيط].

ظَهْرِي بِهِ مُنْقَضٌ وَقَلْبِي مُحْرَقٌ حَشْوُهُ شُوَاظُ
ظَلَمْتَنِي يَا زَمَانُ فِيهِ بَلْ عَدَّلَ اللهُ لاَ أَعَاظُ

وتمكن من خلال هذه القصائد أن ينقل شدّة تحسّره وتألّمه وحزنه، فنجده تارة عاتبا على الدّهر والأيّام، وتارة مستسلما للقدر.

2-المدح:

انحصر معظم المديح عند الحصري الضرير على ملوك الأندلس، فهو ما إن وصل إلى الأندلس حتّى طاف في مدح ملوكها(2)، نذكر منهم: "المقتدر بالله أحمدبن هود" الذي قال عنه(3):[الوافر]

وَكَانَ مَرَامُ دَانِيةَ عَزِيزًا فَهَانَ عَلَى المُسَوَّمَةِ الجِيَادِ
فَآثَرَتْ العَوَالِي فِي المَعَالِي وَآثَرْتَ الصَّلاَدِمَ فِي الصَّلاَدِ

والتّملق واضح في مدح هذا الملك باختياره أرقى المعاني وأبلغها، وأكثرها تأثيرا في النفس، فاستطاع بذلك أن يجذب عطف الملك، فقرّبه إليه(4)، وأغدق عليه العطايا والجوائز وأنواع الإكرام.

(1) علي الحصري، المعشرات وديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح، ص257.
(2) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، (دت)، ج5، ص122، 123.
(3) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري–دراسة ومختارات– ص57.
(4) المرجع نفسه، ص57.

كما مدح الحصري الضّرير كذلك "المعتمد بن العباد"، ومما قال فيه[1]:[المتدارك]

أَبَنِي عَبَّادِ وَ[2] مَا حَسُنَتْ إلاَّ بِكُمُ الدُّنْـيَا فَقْدِ
نَقَدَ الكُرَمَاءُ الدَّهْرَ مَعِي فَتَخَيَّرَكُمْ فِي المنْتَقَدِ
دَانَتْ بَغْـدَادُ لِقُرْطُبَةٍ وَخَلائِفُهَا لِلْـمُعْتَمَدِ

فهو يرى الدّنيا ببصيرته، لا تحسن إلاّ بوجود بني عبّاد، وهم إن انتقدوا بين الكرماء كانوا الأجود في الكرم والنّبل والأخلاق العالية حتّى دانت لهم بغداد، وفي ذلك مغالاة في مدح المعتمد.

ولعلّ "المعتمد بن العباد" كان من أكثر الملوك الذين مدحهم الحصري الضرير (لأنّه ألف فيه ديوانا كاملا)، مع أنّ التّاريخ لم يذكر لنا الفترة التي مكث فيها الشّاعر في مملكة بني عباد إلاّ أنّه يذكر أنّه كان مدّاحا له في بلاطه، وحتّى بعد سلب الملك والثروة من "المعتمد"؛ إذ إنّه تبعه إلى "أغمات" حيث نفي، ولم يراع حاله وقدّم له مجموعة من الإشعار راجيا منه الأعطية، ولكن "لم يكن عند المعتمد في ذلك اليوم أكثر من ستة وثلاثين مثقالا"[3]. ومع ذلك لم يبخل عليه الأعطية، بل استمرت الرسائل الشّعرية بينهما طيلة إقامة المعتمد في طنجة.

وإلى جانب الملوك والأمراء، سار مديح الحصري الضّرير كذلك على الفقهاء وعلماء الأندلس، من بينهم "أبو العباس النّحوى"[4] أحد علماء "بلنسية" والذي أنشده قطعة شعرية منها[5]:[الكامل]

قَامَتْ لأَسْقَامِي مَقَامَ طِبِيهَا ذِكَرَى بَلَنْسِيَة وَذِكْرُ أَدِيبِهَا

---

[1] ابن بسام الشنتريني، الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، المجلد1، القسم4، ص262.

[2]وردت في المصدر على الرّسم (أبني عبّاد ما حسنت)، ولكنه تصحيف؛ لأنّه لا يستقيم مع الوزن، والصحيح ما أثبتناه أعلاه.

[3] عبد الواحد المراكشي، المعجب في أخبار المغرب، ص106.

[4] الحميدي، جذوة المقتبس في تاريخ الأندلس، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط3، 1989، ج2، ص497، 498 .

[5] المرجع نفسه، ص497، 498.

أَهْوَى بَلَنْسِية وَمَا سَبَبُ الهَوَى إلاَّ أَبُو العَبَاسِ أُنْسُ غَرِيبِهَا
هَبَّ النَّسِيمُ وَمَا النَّسِيم بِطيِّبٍ حَتَّى يُشَابَ بِطِيبِهِ وَبِطِيبِها

فالحصري لا يهوى "بلنسية" إلاّ بوجود "أبو العباس" فهو مؤنسه في غربته، ويجعل من طيبه ميزة تعطّر النّسيم.

ويبلغ الحصري ذروة الشّاعرية في المدح من خلال قصيدته "يا ليل الصّب" التي مدح بها أمير مرسية "أبو عبد الرحمان محمد بن الطاهر"، والتّي بلغ عدد أبياتها تسعة وتسعين بيتا (99 بيتا)، وهي مشهورة، حتّى إنّ صاحب وفيات الأعيان يقول:"فمن القصائد السائرة، القصيدة التّي أوّلها "يا ليل الصّب"، وهي مشهورة لا حاجة إلى إيرادها"[1]، ومما ساعد على ذيوعها إشراق معانيها وعذوبة ألفاظها، مما جعل المطربين والمنشدين يتلقفونها، ودفع الشّعراء إلى معارضته بعشرات القصائد لكنّهم " لم يدركوا شأوها، ولا وصلوا إلى نغمها المرقص...، ومعانيها التي حلق فيها صاحبها"[2]. على الرّغم من أنّهم جاروها في المعنى والألفاظ والنغمة والوزن، ومن هؤلاء الشعراء: "ابن الأبار" في قوله[3]:[المتدارك]

شَفَّافُ الدُّرِ لَهُ جَسَدٌ بِأَبِي مَا أَوْدَعَ مَجْسَدُهُ
متداني الخطوة مِنْ تَرَفٍ تَرَى الأحْجَالَ تُقَعِّدُهُ

في حين قال الحصري الضّرير مُتغزلا[4]:[المتدارك]

صَنَمٌ لِلْفِتْنَةِ مُنْتَصِبٌ أهْــــواهُ وَلاَ أتَعَبَّدُهُ
صَاحٍ والخَمرُ جَنَى فَمه سَكَرَانُ اللّحظِ مُعَرْبِدُهُ

---

(1) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج3، ص332.

(2) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري–دراسة ومختارات– ص162.

(3) عيسى إسكندر المعلوف، معارضات قصيدة "يا ليل الصّب" للحصري القيرواني، مطبعة الهلال، لبنان، (دط)، 1921، ص10.

(4) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري–دراسة ومختارات– ص177.

أما في قوله عن تألم المعشوق[1]:[المتدارك]

مَا ضرَّكَ لَو دَاوَيْتَ ضَنَى — صَبٍّ يُدْنِيكَ وَ تُبْعدُهُ
لَمْ يُبْقِ هَـــواكَ لَهُ رَمَقًا — فَــلْيَبْكِ عَلَيْهِ عُوَّدُهُ

عارضه القمراوي فقال[2]:[المتدارك]

قَدْ مَلَّ مَرِيضُكَ عُوَّدَهُ — وَرَثَى لأَسِيرِكَ حُسَّدُهُ
لَمْ يُبْقِ جَفَاكَ سِوَى نَفَس — زَفَرَاتُ الشَّوْقِ تُصَعِّدُهُ

وممن عارضه –كذلك– "أبو القاسم الشابي " و"أحمد شوقي"، في قصيدة منها الأبيات التي قالها الحصري في المقدمة الغزلية والمتمثلة في[3]:[المتدارك]

يَا لَيْلُ الصَّبِ مَتىَ غَدُهُ — أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ
رَقَدَ السُّمَّارُ فَأَرَّقَهُ — أَسَفٌ لِلْبَيْنِ يُرَدِّدُهُ
فَبَكَاهُ النَّجْمُ وَرَقَّ لَهُ — مِمَا يَرْعَاهُ وَيَرْصُدُهُ

وقال"أبو القاسم الشابي" معارضا[4]:[المتدارك]

غَنَّاهُ الأَمْسُ وَأَطْرَبَهُ — وَسَجَاهُ اليَومَ فَمَا غَدُهُ
قَدْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ كَالطِّفْلِ — يَدُ الأَحْلاَمِ تُهَدْهِدُهُ
مُذْ كَانَ لَهُ مُلْكٌ فِي الكَوْنِ — جَمِيلُ الطَّلْعَةِ يَعْبُدُهُ

وأمّا"أحمد شوقي" فعارضها بقوله[5]:[المتدارك]

---

(1) المرجع السابق، ص 173،174.

(2) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص332، وانظر كذلك عيسى إسكندر المعلوف معارضات قصيدة "يا ليل الصّب"، ص9.

(3)الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري–دراسة ومختارات– ص175.

(4)المرزوقي و الجيلاني، "يا ليل الصّب"، المدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1986، ص12.

(5)الجيلاني والمرزوقي، "يا ليل الصّب"، ص12، وانظر كذلك إسكندرالمعلوف معارضات قصيدة "يا ليل الصب"، ص1.

مَضَنَّاكَ جَفَاهُ مَرْقَدُهُ وَبَكَاهُ وَرَحِمَ عُوَّدُه
حَيْرَانَ القَلْبِ مُعَذِّبُهُ مَقْرُوحَ الجَفْنِ مُسَهِّدُه
أَوْدَى حَرْقًا إلاَّ رَمَقًا يُبْقِيهِ عَلَيْكَ وَتَنْفَدُهُ

كلّ هؤلاء الشّعراء وغيرهم كثر، تأثروا بقصيدة الحصري الضّرير، بل إنّ القصيدة أصبحت الاسم الثاني له على الرّغم من إكثاره من نظم الشّعر وملازمته مدح الملوك.

3–الغـزل:

للحصري قصائد في الغزل أشهرها "المعشرات"، والتي جاءت كلّها على البحر "الطويل" الملائم للتّعبير عن زفرات القلب وخوالجه، فهو بحر رحيب الصّدر، طويل النفس[1]، وهي لا تتجاوز العشر أبيات، شعرها رقيق اختار لها الشّاعر الأساليب والألفاظ الأكثر تصويرا وتعبيرا، وأوفرها تجسيدا لأحوال الغرام مثل قوله[2]: [الطويل]

ثمِلْتُ فِي ذِكْرِهَا وَطِبْتُ كَشَارِبٍ لَهَا بِالمَثَانِي تَارَةً وَالمَثَالِثِ
ثَلاثٌ سَلَبْنَ القَلْبَ حُسْنَ عَزَائِهِ وَأَلْبَسْنَنِي ثَوْبَيْ خَلِيعٍ وَنَاكِثِ
ثَقَالَةُ رَدْفَيْهَا، وَرِقَّةُ خَصْرِهَا وَسِحْرُ العُيُونِ القَاتِلاَتِ البَوَاعِثِ

فهو يصور حالة المعشوق بتذكر محبوبته من خلال ذكر مواصفات جمالها اللاتي سلبن قلبه، والملاحظ أنّه يدقق في الجمال مبرزا أهم الملامح التي جذبت المعشوق وهي: كثرة اللحم في الأرداف، ورقة الخصر، وسحر العيون، وهو بذلك يرسم نموذج جمال المرأة ومواطن الفتنة فيها.

ويبدو أنّه على الرّغم من عماه إلاّ أنّه يصوّر مواطن لا تراها إلاّ العين وكأنّه يبصر بعينيه، ومن قوله كذلك[3]: [الطويل]

ظَفَرْتُ بِقُرْبٍ مِنْكَ حَتَّى إذَا صَفَتْ حَيَاتِي وَأَدْنَتْنِي إلَيْكَ حظُوظُ

---

(1) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989، ج 1، ص452.

(2) علي الحصري، المعشرات و ديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح، ص16.

(3) المصدر نفسه، ص29.

ظَعَنْتَ وَقَلْبِي فِي يَدَيْكَ وَدِيعَةٌ فَهَلْ أَنْتَ لِلمُسْتَوْدَعَاتِ حَفُوظُ

فهو يشكو بعد الحبيب واشتياقه له ويصفه بالفؤاد الذي طالما لازمه، وفجأة وجده بعيدا عنه من دون أي وصل.

وفي أبيات أخرى نجده يتغزل واصفا[1]:[المنسرح]

مَنْ لي بِظَبْيٍ جَنَاهُ مَعْسُولُ دَمِي بِدَمْعِي عَلَيْهِ مَغْسُولُ

أَقْرَأُ فِي خَدِّهِ كِتَابَ هَوًى أَنَّ دَمَ العَاشِقِينَ مَطْلُولُ

حُسَامُ عَيْنَيْكَ مِنْ فُتُورِهِمَا كَأَنَّهُ مُغمَدٌ وَمَسْلُولُ

والملاحظ عموما على غزل الحصري الضّرير أنّه يقوم على جمال الصورة، وعذوبة القول والرقّة الناتجين عن دقّة اختياره الألفاظ ذات النّغمة الجميلة، مع ملائمتها المعاني الرّقيقة، فهو شاعر مرهف الحسّ يتمتع بطاقة شاعرية وقوة تعبيرية حتى قيل عنه: " هو من أوسع شعراء المغرب العربي والأندلس شاعرية ومن أقدرهم على اقتناص المعاني والصور، ومن أروعهم تعبيرا، وأبدعهم شهرة"[2] وفي ذلك اعتراف بقدرة الشّاعر على ابتكار الأفكار وإبداع الصور ونسج الخيال، ومن ثم إخراج القول في أروع حلة.

4- الهجاء:

عُرف الحصري بحدّة لسانه وبهجائه المرّ اللاذع حتّى قال فيه صاحب الذخيرة: "كان فيما بلغني ضَيِّق العطن، مشهور اللسن، يلتفت إلى الهجاء تلفت الظمآن إلى الماء"[3].

ولاشك أنّ للظّروف القاسية التي مرّ بها الشّاعر دورًا كبيرًا في طبع شعره بهذه الحدّة حتّى قيل إنّه "أديب رخيم حديد الهجو، وأدبه موفور"[4].

---

(1) ابن بسام الشنتريني، الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، المجلد1، القسم 4، ص256.

(2) حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي في المغرب، المكتبة البوليسية، بيروت، لبنان، دار الأصالة، الجزائر، ط1،1982، ص141.

(3) ابن بسام الشنتريني، الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، المجلد1، القسم 4، ص 246.

(4) الضبي بن عميرة، بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، دار الكتاب العربي، (دون بلد)، (دط)،1967، ص55.

فالشّعر هو مرآة عاكسة لخوالج الشّاعر، وهذا ما تضمّنه شعر الحصري الضّرير، حتّى إنّه إذا شعر بالضّجر في مكان ما هجاه، مثل قوله(1):[الطويل]

سَئِمْتُ حَيَاتِي وَالمَقَامُ بِطَنْجةَ كَأَنَّ بِلاَدَ اللهِ غَيْرُ عِرَاضِ

يبدو أن الحصري قد طالت إقامته في طنجة حتى سئم العيش فيها، فهو ساخط عليها، يحسّ أنّها لا تسعه، وأنّه مكبل وكأنّ طنجة أوصدت أبوابها عليه فلم تدعه يغادرها.

وفي أبيات أخرى نجده يعبر عن ضجره في "بلنسية" هاجيا أهلها(2):[المجتث]

ضَاقَتْ بَلَنْسِيَة بِي وَذَادَ عَنِي غُمُوضي

رَقْصُ البَرَاغِيث فِيهَا عَلَى غِنَاءِ البَعُوضِ

والملاحظ من خلال هذه الأبيات أنّه لقي معاملة سيئة من قبل أهل "بلنسية" حتّى وصفهم بالبراغيث التي ترقص على صوت البعوض، وفي ذلك استصغار لهم إلى درجة أنّه أصبح لا يطيق المقام "ببلنسية"، واعتمد في هجائه على صورة بسيطة المبنى عميقة المعنى، وهذا ما يرقى بهجائه إلى الجودة؛ لأنّ أجود الهجاء "ما كان مثله، يضم صور بديعية، عميقة المعنى"(3).وبذلك يكون للكلام وقع كبير في نفس المتلقّي.

ولكن هذا الطّبع الحاد قد خلق له الكثير من الأعداء، بل إنّه يطلق لسانه في كل من اعترض سبيله أو شعره، أو ناقش بعض آرائه(4) خاصة أنّه كان يعتدّ بنفسه وبعلمه.

وكان ممن تعرض لهم الحصري الضّرير بهجائه المرّ "أبو الحسن ابن الطراوة"(5)، بعد أن

---

(1) الجيلاني والمرزوقي، أبو الحسن القيرواني، ص55.

(2) المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الطيب، المجلد3، ص330.

(3) عبد الغني المصري، نظرية الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 1987، ص256

(4) الجيلاني والمرزوقي، أبو الحسن القيرواني، ص59.

(5) أبو الحسن ابن طراوة (ت528 هـ): هو سليمان بن محمد بن عبد الله السبائي المالقي، أبو الحسن بن طراوة، أديب، من كتاب الرسائل، له شعر، وله آراء في النّحو تفرد بها، تحوّل كثيرا في بلاد الأندلس وألّف "التّشريح" النحو، مختصر، و"المقدمات على كتاب سبويه" و"مقالة في الاسم والمسمى"، انظر: الزركلي، الأعلام قاموس التراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ج3، ص132.

جرت بينهما منافرة ومناقرة[1]، فعمد الحصري إلى مخاطبته برسالة فظيعة الهجاء، من بين ما جاء فيها[2]: [مخلع البسيط]

يموتُ مَنْ فِي البِلادِ طُرًا مِنْ طَيِّبٍ كَانَ أَو خَبِيثِ

فَمُسْتَرِيحٌ وَمُسْتَرَاحٌ مِنْهُ كَمَا جَاءَ فِي الحَدِيثِ

فهو يذّكر"النّحوي" بأنّ الموت ستحصد جميع الناس من خيّر وشرير، وقد استقى الحصري الضّرير هذا المعنى من حديث الرسول – صلى الله علي وسلم — حين قال: "مُسْتَرِيحٌ وَمُسْتَرَاحٌ مِنْهُ، قَالُوا: يَا رَسُولَ اللهِ مَا المسْتَرِيحُ وَالمسْتَرَاحُ مِنْهُ؟ فَقَالَ: العَبْدُ المؤْمِنُ يَسْتَرِيحُ مِنْ نَصَبِ الدُّنْيَا وَأَذَهَا إلى رَحْمَةِ اللهِ، وَالعَبْدُ الفَاجِرُ يَسْتَرِيحُ مِنْهُ العِبَادُ وَالبِلادُ وَالشَّجَرُ وَالدَّوَابُ"[3]. ولعلّه يسند صفة الشرّ إلى "النّحوي" حتّى يستريح منه العباد والبلاد والشّجر والدّواب، وفي ذلك حطّ من قيمته وإشارة إلى أفعاله السيّئة.

ونجده في أبيات أخرى يهجو فقيها ملقبا إيّاه بالمشعوذ، يقول في رثاء ابنه[4]:[الطويل]

سَعَى النُّورُ حَوْلَي نَعْشِهِ وَعَدَاتِهِ تَقُولُ زَكَا مَنْ كَانَ مَشْهَدُهُ كَذَا

وَصَلَّى عَلَيْهِ المُسْلِمُونَ بِأَسْرِهِمْ وَالقَاضِي التَّقِيُّ إلاَّ الفَقِيه المُشَعْوِذَ؟

ولم تذكر لنا المصادر من هو هذا الفقيه؟ ولماذا يلقبه بالمشعوذ؟ ولكن كما يبدو كانت بينهما عداوة كبيرة جعلته يتذكّره وهو يتألم لفقدان ابنه، أو ربّما أنّه لم يصلّ صلاة الجنازة على ابنه.

وجاء هجاؤه في هذه الأبيات مختصرا موجزا موجعا، محقّقا بذلك إحدى فنيات الهجاء التي ارتسمت في" أن يكون الهجاء مختصرا، ليسهل حفظه وانتشاره بين الناس، وهكذا يؤدي

---

(1) السلفي، معجم السفر، تحقيق عبد الله عمر البارودي، دار الفكر، (دط)، بيروت، لبنان، 1993، ص167.

(2) ابن بسام الشنتريني، الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، المجلد1، القسم4، ص249.

(3) الإمام البخاري، صحيح البخاري، دار مالك للكتاب، الجزائر، ط1، 2010، ج4، ص41.

(4) الجيلاني والمرزوقي ،علي الحصري ، المعشرات واقتراح القريحواجتراح الجريح،ص115.

الغرض الذي قيل من أجله"[1]. ومعنى هذا أنّ الحصري الضّرير كان حريصا على الكلمات البليغة التي تصيب الهدف مباشرة.

وجاء غرض الهجاء عند الحصري الضّرير معظمه في رسائل نثرية، متضمّنة أبيات شعرية، فقلّما نجد له مقطوعات في الهجاء؛ إذ لم يوثق شعره كلّه في هذا الغرض.

وهكذا نكون قد رسمنا لمحة موجزة لهذه الشخصية الأدبية المتميّزة بذكرنا لأهم مراحل حياة الشّاعر، مرورا بمحطاته الثقافيّة، ثمّ الكشف عن أبرز الأغراض التي برع في نظمها ولاسيما الرثاء منها.

[1] عبد الغني المصري، نظرية الجاحظ في النقد الأدبي، ص254.

الفصـــــــــل الأول

صور الرثاء عند الحصري الضّرير

I-مفهوم الرثاء وأقسامه:

II-رثاء الأبناء:(عبد الغني)

III -رثاء المدن:(القيروان)

IV -رثاء الملوك:(ابن هود)

توطئة:

يُعدّ الرّثاء من أبرز الفنون الشّعرية وأصدقها، فكثيرا ما بكى الشّعراء وعبروا عن عواطفهم وحسراتهم تجاه من فقدوه من أهل أو بلد أو مجد، وهو بكاء يتعمق في القدم، منذ أن وجد الإنسان نفسه أمام قدر محتوم (الموت والفناء)، وقد سبق هذا التعبير مراتب كثيرة من تعبيرات ساذجة عن الموت والموتى، ولكن لم يُلمس لها وجود في أولى العصور الأدبية، العصر الجاهلي، لأنّه كان قد فارق المراحل الأولى، وانتهى إلى مرحلة فنية راقية[1]، تمثلت في ظهور الغرض في أقسام وصور متعددة، وقبل التطرق إليها واستقصائها في ثنايا المدوّنة، لابدّ من التعريج على المفهوم اللّغوي والاصطلاحي لهذا الفن.

I. مفهوم الرّثاء وأقسامه:

للرّثاء مفهومان لغوي واصطلاحي، وثلاثة أقسام هي: الندب، والتأبين، والعزاء:

1–مفهومه:

أ– لغة:

جاء في "لسان العرب" في مادة (ر،ث،ى):"رثى فلان فلانا يرثيه رَثْيًا ومَرْثِيَةً إذا بكاهُ بعد موته، قال فإن مدحه، بعد موته قيل رثاه، يُرثِيه ترثية، ورثيْت الميّت رثيا ورثاءً ومَرْثاءً ومَرْثيةً ورثّيه: مدَحته بعد الموت وبكيته، ورثَوْت الميّت أيضًا إذا بكيْته وعدَّدت محاسنه، وكذلك إذا نظمت فيه شعرًا"[2].

وجاء في معجم "مقاييس اللغة" في مادة (ر،ث،ى):"رثى: الراء والتاء والحرف المعتل أصل يدلُّ على رِقّة وإشفْاق، يقال:رثيت لفلان: رَقَقْتُ،...و قولهم رثى الميت بشعر"[3].

أمّا في "الصّحاح"، فقد ورد في مادة (ر،ث،ى):"رثيت الميت مَرْثية ورثوتُه أيضا: إذا بكيتُه وعَدَّدْتُ محاسنه، وكذلك إذا نظمت فيه شعرًا، ورثى له، أي: رقّ له "[4].

---

(1) شوقي ضيف، الرّثاء، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، (دت)، ص7.

(2) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد14، 1994، ص309.

(3) الرازي، معجم مقاييس اللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،1999،المجلد1، ص512.

(4) الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج 6، ص306.

والملاحظ أنّ هذه التّعريفات الثلاث تشترك في معنى واحد هو البكاء على الميت وإظهار التّفجع والتّلهف عليه وتعداد محاسنه بالشّعر.

ب-اصطلاحا:

الرّثاء هو التعبير عن تجربة الحزن والأسى واللّوعة لفقدان عزيز، وهو يدّل" على وفاء الشّاعر لمن رحل عن الدّنيا، فهو يعلم مكارم الأخلاق، إضافة إلى ذكر محاسن الراحل، ويكون بهذا أبعد أثرا بسبب صدق العاطفة[1]. فالرّثاء يشمل تعداد الصفات الحسنة للميت مع صدق العاطفة؛ لذلك عُدّ "من أصدق العواطف الإنسانية تعبيرًا، وأجلها تصويرًا، وألصقها بالنّبع الخالد، نبع الوجدان الدفّاق، وأنّ الحبيب عندما يفقد حبيبه يسكب من الدموع أغزرها، ومن العبرات أشجاها ومن الهموم أشدّها خطبًا وأفظعها إيلاما وأعمقها حسرة"[2]، وهو أمر لابدّ منه؛ لأنّ النّفس ميالة بطبعها إلى ما ألفت وعشقت، فالرّثاء موضوع يحرك النّفس، ويربط الإنسان بأهم قضية في الحياة، وهي الموت والفناء.

وقديما سئل أعرابي عن المراثي: ما بال المراثي أجود أشعاركم ؟ قال: لأنا نقول، وأكبادنا تحترق[3].

فالرّثاء هو تلك الحرقة التي لا تهدأ على فراق المألوف واللّوعة التي لا ترد لفقده، وما يتفاضل النّاس إلاّ بصحة الفكر، وحسن العزاء، وجميل الذكر.

ويكتسب الرّثاء أهميته في الشّعر العربي، كونه غرضا مرتبطا بالوجدان، لتعبيره عن مشاعر اللّوعة والفقد، كما أنّه يزخر بقيم أخلاقية ونفسية شأنه شأن المدح، وقد بين "قدامة بن جعفر" ذلك في قوله: "ليس بين المرثية والمدحة فصل إلاّ أن يذكر في اللّفظ ما يدل على أنّه لهالك، مثل: كان، وتولى، وقضى نحبه، وما أشبه ذلك"[4]. فلا فرق بين المدح والرّثاء إلاّ

[1]الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ج2، ص320.

[2]محمود حسن أبوناجي، الرثاء في الشعر العربي، أو جراحات القلوب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط2، 1402هـ، ص10.

[3]الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص320.

[4]قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص118.

بألفاظ تدل على كل منهما (لكلّ منهما معجمه الخاص)، وأنّ المدح يقال للحيّ، والرّثاء يقال للميت.

مما سبق نلحظ أن هناك تداخلا بين المعنى اللغوي والاصطلاحي للرّثاء، لذلك يمكن القول إنّ الرّثاء هو قول الشّعر في المرثي والبكاء عليه وذكر مكارمه ومآثره النفسيّة والاجتماعية والإنسانية.

2–أقسام الرثاء:

ينقسم الرّثاء حسب– رأي شوقي ضيف– إلى ثلاثة أقسام هي:[1]

أ–**الندب**: وهو النواح والبكاء على الميت بالعبارات المشجية والألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية وتذيب العيون الجامدة.

ب–**التأبين**: هو التعبير عن حزن الجماعة لفقدان الميت، وأصل التأبين هو الثناء على الشخص حيا أو ميتا، ثم اقتصر استخدامه على الموتى فقط، إذ كان من عادة العرب في الجاهلية أن يقفوا على قبر الميت، فيذكروا مناقبه، ويعدّدوا فضائله، ويشهروا محامده.

ج–**العزاء**: وهو تجاوز حد اللّوعة والبكاء ليصل إلى التأمل في حقيقة الموت والحياة، وأصل العزاء الصّبر ثم اقتصر استعماله في الصّبر على كارثة الموت، وأن يرضى من فقد عزيزا بما فاجأه به القدر.

ووردت هذه الأنواع في رثاء الحصري مازجا بينها على تباين تارة، وفي مواقف أخرى يلجأ إلى البعض منها فقط، وسنحاول الإشارة إليها أثناء شرح وتحليل أبيات قصائده الرثائية.

ولعلّ أقدم مظاهر الرّثاء عند العرب "ما نقش على قبور الأقيْال والأذْواء في اليمن والأمراء في الحيرة وعند الغساسنة في الشام"[2]، فقد كانوا يكتبون أسماءهم وألقابهم تخليدا لذكراهم وتمجيدا لأعمالهم.

فهذه أولى مظاهر الرّثاء التي حفل بها الشّعر على امتداد عصوره باختلافها ابتداءً من العصر الجاهلي الذي غلب عليه الندب والنواح وتضمن تعداد فضائل المرثي، والثناء عليه، والإشادة بصفاته، كما تضمن أروع لوحات شعر العزاء، والحثّ على الصّبر أمام نوائب

(1) شوقي ضيف، الرّثاء، ص 12، 54، 86.

(2) المصدر نفسه، ص7.

الدّهر[1]، واستمرت طيلة العصور الأدبيّة تستقي بهذا التقليد، وتأخذ منه المعاني والأساليب مع اختلاف يسير في مظاهر الشكل والتعبير والتفكير، لكن في جملتها ترتدّ إلى صور الجاهلية، وتشتق منها كما يشتق الفرع من الأصل.

مما سبق نلحظ أن الأدب حفل بأشكال متنوعة من صور الحزن والرثاء، نتيجة للأحزان والظروف المأساوية التي مرّ بها الشعراء، فعبّروا عن مشاعرهم الرقيقة وأحاسيسهم الفياضة، فبكوا من رحل عنهم من ولد، وأب، وزوجة، وصديق، وعالم، وملك...، معبّرين عن هول الكارثة التي حلّت بهم.

جسّد الحصري الضّرير الصّور والنّكبات التي ألمت به من وفاة ابنه وخراب موطنه، وملوك عاش في بلاطهم وشهد مماتهم، ومما لاشك فيه أنّ لوفاة الابن وقع أكثر من غيره، فإن اجتمعت هذه المصائب لدى الشّعراء فهي تختلف من حيث عاطفة الأسى؛ إذ تعلو عند شاعر وتنخفض عند آخر، بخلاف رثاء الأبناء الذي لا تختلف فيه حدّة الحزن عند الشّعراء؛ لأنّهم يشتركون في عاطفة الأبوّة الواحدة.

لذلك أخذ هذا اللّون - رثاء الأبناء — الحظّ الأوفر من بين الصور الأخرى، لما له من أثر عميق في نفس الشّاعر، كيف لا ؟ وهو يرى فلذة كبده وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة .

وعليه ارتأينا أن نبدأ برثاء الأبناء، يليها رثاء المدن، وننهي كلامنا عن هذا برثاء الملوك.

II–رثاء الأبناء: (عبد الغنيّ)

مثّل رثاء الأبناء منزلة كبيرة في الشّعر العربي فهو يمتاز بحرقة عالية على المستوي العاطفي، إذ سئل "عبيد بن أبي بكرة" عن موت أربعة هم: الأب، والزّوجة، والأخ، والولد، وما رأيه في كل واحد منهم، وأثره في نفسه فقال "الأب": ملك حادث، وعن "الزوجة": عرس جديد، وعن الأخ: قص جناح، وعن "الولد" صدع في الفؤاد لا يجبر"[2]. ففقد الابن هو جرح يصيح على المدى ولا يلتئم، وفي هذه الحالة يصعب تمالك النّفس والتّجلد، فيذهب كثير من الآباء

---

[1] شوقي ضيف، الرثاء ، ص7.

[2] ابن قتيبة، عيون الأخبار، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر،(دط)، 1973، ج3، ص92.

إلى الصياح والصراخ وإن أمكن قول الشّعر الذي يجدون فيه سلوى لآلامهم ومعاناتهم مثلما فعل أبو ذؤيب الهذلي في رثائه لأبنائه[1]، إذ قال:[الكامل]

أَوْدَى بنيَّ فأَعْقَبُونِي حَسْرَةً بَعْدَ الرُّقَادِ وَعَبْرَةً مَا تُقْلِعُ
فَالعَيْنُ بَعْدَهُمُ كَأَنَّ جُفُونَـهَا سُلِبت بِشوكٍ فَهِيَ عُورٌ تَدْمَعُ

إذ يصف ما أصابه من الحسرة والألم بعد فقد أبنائه؛ فهو لا يستطيع النّوم من شدّة الألم، ودموعه لا تجف من عينيه وكأنّها أصيبت بشوك فصارت مثل العين العور.

ويقول ابن الرومي في رثاء ابنه "محمد"[2]:[الطويل]

بُكَاؤُكُمَا يشفِي وإن كَانَ لاَ يُجْدِي فَجُودَا فَقَدْ أوْدَى نَظِيرَكُمُا عِنْدِي

فهو يخاطب عينيه اللتين جادتا عليه بدموعٍ لا تجدي شيئا مع عظم مصابه، وكان "الحصري الضّرير" من بين هؤلاء الآباء وقد فقد أربعة من أبنائه، منهم "عبد الغنيّ " والذي كان يودّه كثيرا فرثاه بالعديد من القصائد التي حملت زفارته المحرقة، وبكائه المؤلم.

ونفصل الحديث عن مراثيه له بتقسيمها إلى قسمين، القسم الأول نتناول فيه معلومات الطفل وصفاته، والقسم الثاني نخصّصه للحديث عن أثر الفاجعة على الشّاعر.

1- معلومات الطفل وصفاته:

كثيرا ما يذكر بعد وفاة شخص ما أمورا عدّة تتعلق به، منها :عمر الطفل، مرضه، أسباب المرض، وفاة الطفل، ذكر خصاله.

أ-عمر الطفل:

لاشك أنّ العمر له دورا كبيرا في التّأثير في عاطفة الإنسان، ولا سيّما إذا كان المتوفي طفلا صغيرا مثل "عبد الغني"، وقد أشار الحصري الضّرير إلى سنّه في محطات عديدة

---

(1) الهذليون، الديوان، تقديم أحمد الزين، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1995، ج2،ص32.
(2) ابن الرومي، الديوان، شرح أحمد حَسَن بَسَج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ج1، ص400.

منها، قوله[1]:[الطويل]

زَكَا ابْنِي فِي تِسْعٍ وَأرْبَعَةٍ لَهُ وَلَمْ أزْكُ فِي خَمْسِينَ عَامًا وَنيّفِ

يحدّد الشّاعر عمر ولده بتعسة أعوام وأربعة أشهر، في مقارنة بينهما، أظهر فيها تفوق ابنه عليه في الطيبة والصّلاح، ويؤيد هذا التّحديد في كثير من قصائد الديوان[2]:

يا ابنَ تِسْعٍ كَانَ يَفْهَمُ مَا رَفَعَ المَعْنَى وَمَا نَصَبا[المديد]

شَأيَ ابنِ الأَرْبَعِين وما انْـ تَهَتْ عَشَرَاتُهُ الحِجَجَ[مجزوء الوافر]

أرْهَبَ الزَّأَارَ في تَسْـ ـعَةِ أَعْوامٍ فَأَعْوَى[مجزوء الرمل]

أبْلَغَ فِي القَوْلِ حُجَّةً وحِجًى وهو ابْنَ تِسْعٍ فَكَيْفَ لَوبَلَغَا[المنسرح]

ونلحظ في ذكر الشّاعر لعمر ابنه أنه عدد مناقبه، مؤسسا مقارنة بين صغر سنّه وبين ما يتمتع من علم بالنّحو، ورفعة في الشّأن، وقوّة، وشجاعة، وبلاغة في القول، وذلك من أجل أن يزداد قيمة في أعين النّاس.

ب–مرض الطفل:

يصف الحصري مرض ولده وصفا دقيقا، فيصوّر جميع أعراضه وتطوراته، فيقول إنّه بدأ بالرّعاف الذي استحال إلى نزيف عجز الأطباء على مداواته، إذ يقول[3]:[الكامل]

سَالَتْ حُشَاشَةُ نَفْسِه مِنْ أَنْفِهِ فَشِهِدْتُ مِنْه مَصَرَعَ الشُّهَدَاءِ

ونَظَرتُ فِي قِطَعِ الرُّعَافِ فَلَمْ تُمِطْ حِكَمُ المنيّةِ حِيلَةَ الحُكُمَاءِ

فالحشاشة التي نزلت من أنفه كانت أولى إنذارات الموت، إذ ما لبثت إلى أن جار الرعاف عليه، ولم يستطع الحكماء وضع حدّ له، بل إنّه تفاقم واشتدّ، حتّى قال

(1) علي الحصري، الديوان، ص196.
(2) المصدر نفسه، ص87،101،226، 192.
(3) المصدر نفسه،79.

الشاعر عنه[1]: [مجزوء الوافر]

ذَبِيحٌ طَلَّ مِنْـهُ دَمٌ وَلَمْ يُقْطَعْ لَهُ وَدَجُ

رَأَيْتُ دِمَاءَهُ وَدِمَا ءَ عَيْنِي كَيْفَ تَمْتزِجُ

يصوّر الشّاعر شدّة مرض ولده بوصف كثرة الدّماء التي سالت من أنفه، والتي لا يماثلها إلا ذبيح يتخبط وسط الدّماء، وهذا المنظر قطّع فؤاد الوالد فذرف هو الآخر دماء بدل الدّموع، ويؤكد على معاناة الابن في أبيات أخرى[2]:[المديد]

رَاعِفٌ مِمَّا جَرَى دمُـهُ حَسِبُوا عِرنَيْنَهُ وَدجَا

فالطفل يعاني من نزيف شديد حتّى إنّ من يراه يعتقد أنّها دماء تجري من إحدى عروقه، لا من أنفه ومما لاشكّ فيه أنّها حالة أثارت دهشة من حوله خاصة والده "لأنّ الآباء يموتون لوعة ويذوبون آسى على فراق فلذات أكبادهم"[3].

ويتفاقم مرض الطفل فانتفخ وجهه وأنفه، وتقلّصت شفتاه، وجحظت عيناه، واستحالت الدّماء إلى قيح يسيل، يقول الشّاعر[4]: [مخلع البسيط]

ضُرِّجْتَ ثُمَّ اسْتَحَالَ قَيْحًا وَرْدُكَ وَالنَّرْجِسُ الغَضِيـضُ

فالقيح يدل على مرحلة خطيرة وصل إليها المرض بعد استمرار النزيف وتورّم الجرح، فتأثر الوجه كلّه وانكمشت شفتاه المحمرة مثل الورد وانتفخت عيناه الجميلتان مثل النرجس.

ويصفه في أبيات أخرى فيقول[5]:[الطويل]

وَقَدْ رَابَهُ مِنْهُ تَوَرُّمُ نَرْجِسٍ غَضِيضٍ وَنِسْرِينٍ وَوَرْدٍ مُضَعَّفِ

وَنَثْرُ عَقِيقٍ ذَابَ فِيهِ دِمَاؤُهُ جَرَى مِثْلَ دَمِي ثُمَّ لَمْ يَتَوَقَّفِ

فتغير مظهر الولد يدل على أنّ المرض قد تمكن منه، فزالت تلك الملامح الجميلة التي ارتسمت في عينيه ووجهه وشفتيه، وعوضت بقيح مختلط بدمائه التي تجري مع دموع لم يتوقف

(1) علي لحصري، الديوان، ص 101.

(2) المصدر نفسه، ص103.

(3) محمود حسن أبو ناجي، الرثاء في الشعر العربي، ص33.

(4) علي الحصري، الديوان، ص267.

(5) المصدر نفسه، ص198.

الأب عن ذرفها ، ولاشك أن الطفل يعاني آلاما مبرحة وهو يصارع الموت في حجر والده المتألم المحزون.

ويصوّر الشّاعر هذه الآلام، بحرقة الواله، فيقول[1]:[الرمل]

قَطّعَ الضُّرُّ أَمَامِي كَبِدِي وَأَرَانِي قَمَرِي كَيْفَ امَّحَقْ
أطْفَأ السُّقْمُ بِرُغْمِي نُورَهُ وَرُعَافٌ كُلَّمَا كَفَّ دَفَقْ
فَكِلاَنَا فِي دَمٍ مُشْتَحِط فَإذَا يَرْعَفُ أبْكِى بِالحُرَقْ
وَلَقَدْ كَانَ عَلى أوْصَابِهِ رُبَّمَا نَامَ ثَلاثًا فِي نَسقْ
وَإذَا اسْتَيْقَظَ مِنْ نَوْمَتِهِ زَادَتِ الأوصَابُ واشْتَدَّ القَلَقْ
وَإذَا مَا أُعْجِبُوا مِنْ نَوْمِهِ قُلْتُ لا غَرْوَ بِهِ، اللهُ رَفَقْ

عانى الطفل من كرب شديد، فيتألم ويصرخ ويتقلب وتتشنج أعضاؤه، وحين لا يجد مفرا من آلامه، يستنجد بأبيه الواله المسكين الذي تتقطّع أحشاؤه وفؤاده وهو يرى ابنه على تلك الحال وقد نهكه السّقم بتدفق الرّعاف، خاصة وأنّه كان أحبّ أولاده إليه[2]، فيعانقه ويشكو شدة الألم. فلا يجد الأب إلاّ دموعه يسفحها صامتا صابرا. وتجعل الآلام الطفل يسهر اللّيالي صارخا متألما، حتّى يذوي جسمه، وتضعف أعصابه، ويدفعه المرض إلى النّوم، فينام نوما طويلا قد يستمر ثلاث ليالي متوالية، فيستريح الأب، ويرى أنّ هذا النّوم رحمة من الله ورأفة منه بطفله المسكين.

ج- أسباب مرض الطفل:

يرجع الحصري مرض ولده وموته إلى ثلاثة أسباب، عين الحاسد، ولطمة أخيه، وفراق أمه. فيقول مرّة أنّ سبب مرض ولده من عين حسود[3]:[الطويل]

رَمَتْكَ سِهَامُ العَيْنِ، واللهُ أَنْفَذَا وَمَا أُخِذَتْ حَتَى قَضَى فِيكَ مَأْخَذَا
فَمُتَّ، وَقَالَ الحَمْدُ لِلّهِ مُشفِقٌ بِأَسْمَائِهِ الحُسْنَى رَقَّاكَ وَعَوَّذَا

---

[1] علي الحصري، الديوان، ص202.
[2] الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري، دراسة ومختارات، ص97.
[3] علي الحصري، الديوان، ص114.

وَلَوْ شَاءَ عَافَى وَجْهَكَ الحَسَنَ الذي تَوَرَّمَ حتَّى خِفْتُ أنْ يَتَخَذَّذَا
وَلَكِنَّهُ جَازَاكَ بِالجنَّةِ التي غَذَاكَ بِهَا مِنَ جَنَّةِ الخُلْدِ مَا غَذَا

فالعين كان لها حقّ على الولد فأصابته بسهامها وأحكمت عليه سيطرتها حتّى قضت عليه بإذن ربها، ولم ينفع في درئها أو التخفيف من تأثيرها لا دواء ولا رقية، بل وقع الابن جثّة هامدة بعد أن تألم وتورّم وجهه، ثمّ ذهب وترك العذاب للوالد الذي لم يجد ما يؤنسه إلاّ أن يلتمس الصّبر والسّلوان على هذا المصاب في حسن المثوى الذي آل إليه وليده وهو "جنّة الخلد".

وتتردد صيحاته المتوجعة بين أبيات قصائده، جاعلا العين سببا لكلّ ما أصابه، فيقول[1]:[الرجز]

لمَّا شَدَدْتُ سَاعِدِي وَقِيلَ صُلْ قَدْ نَصَرَكْ
سَوْفَ تَرَى إِنْ عَاشَ فِي كُلِّ عَـــدُوٍّ ظَفَرَكْ
عَنَّتْ لَكَ العَيْنُ فَلَمْ تَقْوَ الرُّقَـى أَنْ تَذَرَكْ
وَهَاظَكَ السُّقْمُ وَلَوْ شَاءَ إلاهِـي جَبَرَكْ

والقارئ لهذه الأبيات يحسّ بذلك العويل والصّراخ الذي يردّده الشّاعر، وتلك الحسرة المؤلمة، فبعد أن تحمّس لرؤية ابنه رجلا كبيرا يشدد به عضده، ويعزز به وجوده، أصابته عين هدّت جسمه وفتكت به ولم تستطع الرّقى أن تفعل له شيئا، لتكون قدره في قضاء نحبه.

وفي أحيان أخرى يرجع السّبب إلى أخيه الأكبر [2]:[مخلع بسيط]

قِيلَ الكَبِيرُ الأَجَلِ خَلْقًا قَضَى عَلَىَ الأَصْغَرِ الأَدَقِّ
فَإِنْ يَكُنْ مَا يُقَالُ حَقًّا فَلاَ تَذَرْهُ ولاَ تُبَـــقِّي
جَبْرُ مُصَابِ الأَبَرِّ عِنْدِي رَاحَةُ قَلْبِي مِنَ الأَعَــقِّ

فبمجرد سماع الأب أنّ ابنه الأكبر قد جار على أخيه بلطمة سبّبت له رعافا شديدا قضى عليه، صبّ عليه غضبه بدعاء يهزّ البدن والمتمثل في قوله: "فلا تذره ولا تبقي" مُبيّنا

---

(1) المصدر السابق، ص128،129.

(2) علي الحصري، الديوان ، ص208.

سخطه عليه ومسميا إياه "بالأعق" مقابل تسمية الآخر الذي جعل منه راحة لقلبه بـ"الأبر" تفضيلا له عليه وشتّان بين الأعق والأبر .

ويعبر عن كرهه له ونبذه في قوله[1]:[الطويل]

نَبَذْتُ وَضِمْتُ ابْنَ البَغْيِ، وطَالمَا شَفَعْتُ لَهُ أَنْ لا يُضَامَ وَيُنْبَذَا

فهذا البيت يحمل قمة الحقد والكراهية لهذا الابن الذي يكنيه والده "بابن البغي"، لأنّه ابن كان من حقّه أن لا يكون، مؤكدا شعوره بتكرار كلمة "نبذ" وبدعائه عليه من خلال توظيف الطباق بين الكلمتين (يضام ≠ ينبذ)، ويصفه بالهجين في بيت آخر؛ إذ يقول[2]:[مخلع بسيط]

صَبَّ عَلَيْكَ الهَجينُ بَغْيًا وَلَيْسَ كَالفِضَّةِ الرَّصَاصُ

فهو يتّهم هذا الابن بالاعتداء ظلما على أخيه "عبد الغني" والذي يعتبره كالفضّة إذا ما قورن به وشتّان بين الفّضة والرّصاص، وقد "سماه الحصري هجينا في عدّة قصائد، غاضبا عليه، فهو ابن أمة"[3].

ويدّعي مرّة ثالثة، أن فراق الطّفل لأمّه مبدأ علّته وسبب محنته[4]:[الرمل]

نَهَكَتْهُ عِلَّةٌ مَبدَؤُهَا وَحْشَةُ الأمِّ مَتَى تُذْكَر تَشُقْ

فعلّته بدأت بوحشة الأمّ التي فارقتهما، وكلّما تذكرها تألم، ويصف الشّاعر شوق ابنه إليها فيقول[5]:[الوافر]

تَنَاءَتْ، وَهُوَ في شَوْقٍ إليْهَا عَلَى جَمْرِ الغَضَا لَكِنْ تَغَاضَى

فابتعاد الأم خلّف في قلب الولد شوقا كبيرا مما أدّى إلى فتح مجال للضعف، ومرض أوهنه، وقد أنسب لها الشّاعر الغدر في نسق آخر؛ إذ يقول[6]:[الرمل]

غدَرتْهُ أُمُّهُ لَكِن وَفَتْ أَمَةٌ أَحْسَنُ مِنْها مُرْتفَقْ

---

(1) المصدر السابق، ص114.

(2) علي الحصري الديوان، ص 266.

(3) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري، دراسة ومختارات، ص51.

(4) علي الحصري، الديوان، ص201.

(5) المصدر نفسه، ص184.

(6) المصدر نفسه، ص201.

أَلِفَتْهُ مِثْلَمَا آلَفَها وأحبَّتْهُ اعتِقادًا لا مَلَقْ

فهذه الأمّ التي لم تبال لأمر ابنها وغدرته بذهابها قد سبّبت له الألم والحزن لافتقاده إليها، لكنّ الله عوّضه بأمة حنونة كانت أشفق عليه من أمّه "وكانت تحبّه حبّا أصيلا، حتّى إنّها يوم وفاته خمشت وجهها وامتنعت من محو لوحة المكتوب، حتّى تحتفظ بخطّه كذكرى"[1].فقد جمعت بينهما ألفة كانت منبعا للحنان ولمّ الشّمل بعد فراغ كبير تركته الوالدة.

والملاحظ على هذه الأبيات تكرار كلمة "الأم" لما لها من قيمة وسط العائلة، فوجودها فقط يضفي جوا من الاطمئنان وهدوء في النّفس، كما تكررت كذلك كلمات تحمل معنى المودّة وقوّة الصّلة تمثلت في: ألفته، آلفها، أحبته، وهو ما يحتاج إليه كل من الشّاعر وابنه.

د–وفاة الطفل:

لاشك أن الوالد عاش مع ابنه مراحل مرضه وهو يعاني ويكابد الألم، إلى أن جاءته المنية وهو بين ذراعيه يتأمل في لحظاته الأخيرة، وقد نقل الشّاعر هذا المشهد ببراعة، حتّى إنّ القارئ يحسّ أنّه حاضر معه في تلك الفترة، إذ يقول[2]:[الرمل]

لَيْلَةَ المَوْتِ دَعَانِي فَدَعَـا لِي وَقَدْ قَبَّلَ رَأْسِي واعْتَنَقْ
وَهُوَ يَنْدَى عَرَقًا، مَنْ شَمَّـهُ قَالَ هَذَا مَاءُ وَرْدٍ لا عَـرَقْ
وَلَقَدْ مَرَّغْتُ فِي مَصْرَعِــــه وَجَنَاتَي واسْتَنْبَطتُ المُنْتَشَقْ
لَسْتُ أَدْرِي مَلِكُ المَوْتِ هُنَا لِسنًى أَحْمَدَ أَمْ مِسْكًا فَتَقْ
فَشَجَا إِذْ لا الجفُونُ انطَبَقَتْ مِنْهُ تَغْمِيضًا وَلا فُوهُ نَطَـقْ

يبدو من خلال هذه الأبيات أنّ الطّفل كان متعلقا بأبيه إلى آخر لحظة من حياته التي دعاه فيها، فدعا له، وقبّل رأسه وعانقه، وجسمه يتصبب عرقا، وكأنّ الطفل أحسّ بقرب موعده، فأراد أن يودّع أباه الذي أخذ يلتمس عرقه ويشمّه من شدّة لهفته عليه، فإذا بها رائحة زكية طيبة، ولم يشعر بموته حتّى تشنج وانغمضت عيناه وسكت عن الكلام.

---

(1) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري دراسة ومختارات، ص51.

(2) علي الحصري، الديوان، ص202،203.

والملاحظ أنّ الشّاعر بارع في تصوير الأحداث، دقيق في نقلها، ولعلّ ذلك راجع إلى مايتمتّع به من دقة الملاحظة وبراعة شعرية.

وفي أبيات أخرى يقول(1):[المنسرح]

أَعْجَبَنِي فِي النِّزاعِ مَنْزَعَهُ وإِلى حَدِيثٍ نَسَيْتُ ذِكْرَاهُ
صَبَّرَنِي، والدُّمُوعُ تَغْلِبُـنِي وقَالَ: لي لا تُرَعْ لَكَ اللهُ
وَهُوَ عَلَى كَرْبَةِ السِّياق مَعي يَشْهَدُ أنَّ لا إلَه إلاّ هُــو

فهو معجب بموقف ابنه وشجاعته، فعلى الرّغم من منازعته للمرض، ومصارعته للموت يحدّثه ويحثّه على الصّبر وتمالك نفسه أمام المصيبة بالتمسك بالله، ولكنّ الشّاعر لم يستطع التجلّد بل غلبته الدّموع الغزيرة وهو يرى ابنه على كربته يتشهد.

حقا إنّه لموقف مؤثر وحزين جدًا، فقد أجاد الشّاعر نقل هذه الصورة فليس هناك قارئ لهذه الأبيات ولم يتخيّل هذا المشهد المروّع الذي يهزّ البدن خاصة عندما يقول الشّاعر: "صبّرني والدّموع تغلبني"، فهي كلمات تعبّر على مدى معاناة الولد والوالد وحزن كلٍّ منهما، وانتهت هذه المأساة بموت الطفل، يقول الحصري(2):[المنسرح]

مَاتَ فَمَا اسْتَطَعْتُ مِنْ تَشَنُّجِهِ أُطْبِــقُ أَجْفَانهُ وَلاَفَـاهُ

فبعد نوبة الألم التي أصابت الطفل، تقلّب وتشنّج، وأطبقت أجفانه وفاه، ثم خرجت الرّوح إلى بارئها لتشيّع في جنازة وصفها الشّاعر بقوله(3):[الخفيف]

شَيَّعَتْ نَعْشَكَ المَلاَئِكُ وَالنَّا سُ، وَقَدْ زَاحَمَ الكِرَامَ الكرَامُ
عَجَبًا حَوْلَهُ بِغَيْرِ نِــــدَاء حُشِـــرَ العَالمَوُنَ وَالأَعْـلاَمُ
وَرَأَيْنَا أَمَامَهُ النُّورَ يَسْعَى فَالمُصَلُّــونَ وَقَفُوا وَالإِمَـامُ

فهو يصور حشدا من الملائكة والنّاس من علماء وأعلام جاؤوا من كل مكان من غير نداء يتزاحمون لتشييع جنازة هذا الولد البّار، وقد خصّ الشّاعر هؤلاء بالذّكر وأتبع كلمة "الكرام" مكررة مرتين في قوله: "وقد زاحم الكرام الكرام" ليشير إلى أنّ ابنه طاهر طيب يتمتع

(1) المصدر السابق، ص222.
(2) علي الحصري، الديوان، ص222.
(3) المصدر نفسه ص165

بمكانة حسنة بين النّاس، لذلك لابدّ للمحيطين به أن يحملوا مثل هذه المواصفات الطيبة فيه والمكانة الرفيعة، ويؤكّد هذا المعنى قوله: "ورأينا أمامه النّور يسعى" فالنّور لا يكون إلاّ للمرء الكريم الجيد الطبع. ولعلّه أراد أن يشير كذلك من خلال ذكره لهذا الحشد العظيم إلى وقع الصدمة التي أثارت الهلع في أوساط الأهل والجيران والأصحاب، فسارعوا لحضور جنازته.

و-ذكر الخصال:

التّغني بخصال الفقيد ومناقبه هي إحدى العناصر التي لابدّ من التطرق إليها في القصيدة الرثائية، خاصة إذا امتلك الفقيد ما يميّزه عن غيره، أو كان ابنا عزيزا على الرّاثي، فستذكر أدق التفاصيل المتعلقة به لتخلّد في أبيات، فالشّاعر بتعداده لمحاسن الفقيد ومناقبه إنما "يريد أن يحفرها في الأذهان حفرًا، حتّى لا تمحّى على مر الزّمان، وحتّى لا يصيبها شيء من الزوال أو النسيان، إنّها كل ما يملك ليُبقى على الميت بينهم وليجعله دائما ماثلا أمامهم"[1]، مثل قول "المنتخل"[2] يرثي ابنه الذي قتل في المعركة[3]:[بسيط]

لَيْسَ بَعِلٍّ كَبيرٍ لاَ شبابَ بِـــهِ لكِن أُثَيْلة صَافِي الوجهِ مُقْتَبِلُ

يُجيبُ بَعْدَ الكَرَى: "لَبَّيْكَ" دَاعِيَهُ مِجْذَامَةٌ لهواهُ قُلْقُلٌ وَقِـــلُ

حُلْوٌ وَمُرٌّ كَعَطْفِ القِدْحِ مِرَّتُـــــهُ بِكُلِّ إنْيٍ حَذَاهُ اللَّيْلُ يَنْتَعِلُ

فهو يشيد باكتمال شخصيته المتجسّدة في الرّشاقة والقوّة فهو "ليس بعلا" وهو "صافي الوجه مقتبل"، وهو "حلو ومر" وهي صفات تضاف للفارس الشّجاع ليبقى علما بارزا بين أفراد قبيلته.

أما الحصري فيطول ذكره لصفات ابنه الذي اجتمعت لديه العديد من الخصال، بقيت كشاهد عليه بعد وفاته، منها قوله[4]:[المجتث]

وَكُنْتَ في الرَّأيِ أَهْدَى مِنْ كُـلِّ مَنْ يُسْتَشَارُ

يَجْلُو سَنَاكَ الدَّيَاجِي فَيَهْتَدِي مَنْ يَحَـارُ

(1) شوقي ضيف، الرّثاء، ص55.

(2) هو مالك بن عويمر بن عثمان بن حبيش الهذلي، شاعر من نوابغ هذيل، انظر الزركلي، الأعلام، ج5، ص264.

(3) الهذليون، الديوان، ج2، ص35.

(4) علي الحصري، الديوان، ص127.

يُهدِى إلى السَّمْعِ دُرًّا يَهُونُ فيه النُّضارُ
لَوْ عشْتَ قَامَ لِمَجْدِي فِي كُلِّ أُفُقٍ مَنَارُ
وَكَانَ لِي و لِفهْرٍ بمُنتمَاكَ افتخَارُ

فهو يشيد برأيه السّديد، وبضيائه الذي ينير درب كلّ تائه، وبفصاحة كلامه وقدرته على الإقناع، فهو مفخرة له ولقبيلته "فهر"، يقول[1]:[الكامل]

أَبْكي عَلَى ابنِ ذُكَاءٍ إنْ ذكَاءهُ فكَّ المُعَمَّى واسْتبان الأعوصَا
أَقْلاَمُه أَسِلٌ تُرُوعُ عَدُوَّهُ وكَلاَمُهُ دُرٌّ يَفُوت الغُوَّصَا
يُصْغِي إلى الذِّكْرِ الحَكِيم ويَقْتَفِي قُرَّاءَهُ، وسِوَاهُ يَقْفُو القَصَصَا
ويُوَاطِبُ الكُتَّابَ لَيْسَ بِخَائِصٍ عَنْهُ إذا كَانَ الأصَاغِرُ خُيَّصَا

فلابنه قدرة على فكّ الغامض واستبانة الصعب، وله براعة على كتابة ما يروع العدوّ، فكلامه درّ لا عيب فيه، مواظب على الذّكر الحكيم وتلاوته وإن أترابه قصّروا في ذلك وانحرفوا.

والملاحظ على هذه الأبيات أنّ الشّاعر اعتمد فيها على الجمل القصيرة الموجزة، الموحية، والتي ساعدته على تعداد هذه الصفات ونقلها إلى القارئ وللتّرسيخ في ذهنه أنّ هذا الطفل قد فاق أقرانه، ولا عجب في ذلك مادام أنّه يافع، ونافع، وذكي وزكي، كما يبدو في قول الحصري[2]:[الخفيف]

يَافِعٌ نَافِعٌ زَكِيٌّ ذَكِيٌّ عَقْلُهُ مَعْقِلٌ، وسِمَاهُ نُسُكُ

كل هذه المزايا اجتمعت له فأظهرته كبيرا في أعين النّاس وهو صغير السّن، وما أعانه على هذا وعيه بدِينه وحفاظه عليه، ويبدو ذلك من خلال قول الشاعر[3]:[المنسرح]

وُفِّقَ عَبْدُ الغَنِيِّ مَضَى ولَمْ يَبْعْ دِينَهُ ودُنْيَاهُ
مُكَبِّرًا سِنَّهُ بِسُنَّتِه مُطَرِّزًا حُسْنَهُ بِحُسْنَاهُ
مُواصِلاً رَحْمَهُ بِرَحْمَتِهِ لِقَاطِعٍ قرْبَهُ بِقُرْباهُ

(1) المصدر السابق، ص182.
(2) علي الحصري، الديوان، ص148.
(3) المصدر نفسه، ص221.

فمن حسن حظّه أنّه أدرك قيمة دينه بالتّمسك به والمحافظة عليه واتباع سنة الرسول – صلى الله عليه وسلم– معززًا عطفه بوصل من قطعه.

وبتعداد هذه الصفات والثّناء على الميّت قام الشّاعر بتأبين له، معبرًا عن لوعته لفقد هذه الفضائل بفقد المرثي، وما زاده حرقة أنّه برعم صغير مازالت الأيام أمامه طويلة لتكشف عن الكثير من الخبايا والمحامد له، لذلك قال الشّاعر(1):[الكامل]

فَلَوْ انتهى العِشْرين سمَّتْه العُلا عَلَمَ العُلُومِ وكَافِيَ الأَكْفَاءِ

فَخَرَتْ بِهِ الأَحْيَاءُ ثُمَّ انْقَضَى فَخَرَتْ بِه المَوتَى عَلَى الأَحياءِ

لاشك من أنّه سيسعى إلى الإلمام بكل العلوم والتبصّر فيها، لكنّ القدر شاء غير ذلك، فاكتفى في حياته ليكون مفخرة للأحياء، ثم انقضى ليصبح مفخرة للأموات، فهو زينة لا تمحى أبدا سواء كان حيا أو ميتا، والملاحظ على هذين البيتين أنّ الحصري يبالغ في مدح ابنه، ولعلّ ذلك راجع إلى شدّة التّحسر والألم فأراد أن يجعل من هذا الولد شخصا يقل أمثاله، ويفتخر بأنّه جزء منه، فيقول(2):[الوافر]

وَلاَ عَجَبٌ لِجَوْهَرَتِي أَلَيْسَ البَحَرُ مَعْدَنَهَا

أَلستُ أَبَاهُ وهو ابنِي وأَنَّهُ ذَاكَ بَرْهَنَهَا

فهو لا يعجب من أن يكون ابنه متّصفا بتلك الفضائل التي قلّما تجتمع لشخص واحد، من حفظ وذكاء وفهم وتديّن، بل إنّ هذا العجب لا محل له مادام هو أباه. وقد لجأ الشّاعر في البيتين إلى أسلوب النّفي ليؤكد هذه الفكرة، وهي أنّ الابن امتداد للأب في أخلاقه وصفاته.

ويلحظ أن الشّاعر يتمتع ببراعة شعرية فائقة، لتمكنه من التفنّن في القول في أصعب المواقف، لأن "من أشد الرّثاء صعوبة على الشّاعر أن يرثي طفلا أو امرأة، لضيق الكلام عليه

(1) علي الحصري، الديوان، ص79.

(2) المصدر نفسه، ص175.

فيها، وقلّة الصفات"[1]، واستطاع الحصري أن يجيد الكلام ويطيل فيه بتعداد صفات ولده والإشادة بمحامده والتعبير عن رغبته في حمايته وفدائه، يقول[2]:[المجتث]

لو كُنْتَ تُفْدَى لَكَانَتْ   لكَ الفِدَاءَ نِزَارُ
ودَرَأْتُ عَنَـــكَ أُسْدًا   أَنْيَابُهُنَّ الشِّفَارُ
لَكِنَّ مَقَادِيــــرَ رَبِّي   مَالِي عَلَيْها اقتِدَارُ

فهو يتمنّى لو كان بمقدوره فدائه، لما بخل عليه نفسه ووقف في وجه أشدّ المخاطر التي مثّلها بقوله:"أسود أنيابهن الشّفار في الحدّة والفتك"، ولكن أمام الموت لا يمكن التأخير ولا التقديم، وما عليه إلاّ أن يسلِّم بمقادير ربه.

ويبدو أن الشّاعر قد استطاع الإلمام بكل ما يتعلق بالطفل من العمر والمرض وأسبابه وما تميّز به من مناقب، بحيث رسم صورة متكاملة له، أبرزها للقارئ والمستمع مع عاطفة الحزن المتأججة، والتي ستظهر بشكل جليّ في تطرقنا إلى أثر الفاجعة عليه.

2-أثر الفاجعة على الشّاعر:

يتأثر المصاب بوقع الحدث الذي ألم به، فيتحدث عن مصيبته، وما حلّ به، مبديا موقفه من الموت وما يترتب عليه، فنجده حينا منهارا راكنا للبكاء والألم والحسرة واليأس، وحينا مستسلما للقدر، وحينا آخر يُعزّي نفسه بذكر ما حلّ بالأمم السّابقة والممالك الخالية.

أ-تصوير حجم المصيبة أو الفاجعة:

يرى الشّاعر في موت ابنه أجلّ خطب هدّ كيانه على الرّغم من أنّه كان رجل الشّدائد لما مرّ به في حياته، إذ يقول[3]: [الطويل]

لَقَيْتُ مِنَ الأَيَّامِ كلَّ عظيمَةٍ   تُهِيلُ عَلَى الأُسْدِ الثَّرَى وتهولُ
يَقُولُونَ كَانَ الأَهَلَ والسَّكَنَ ابْنُهُ   وكَان مِنَ الخِلاَّنِ فيه بَدِيلُ

---

(1) ابن رشيق، العمدة،العمدة في محاسن الشعر، آدابه، ونقده،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ج1، ص154.

(2) علي الحصري، الديوان، ص126.

(3) المصدر نفسه، ص155.

فَلَيْسَ يُلاَقِي اليوْمَ إلاَّ عَـــدُوَّهُ وَقَدْ صَدَقُوا: مَا لِلْغَرِيب خَلِيــــلُ
فَقَدْتُ حَبِيبَ النَّفْسِ واشْتَقْتُ نَحْ وَهُ فَهَلْ لِي إلى وُصُولِ الحَبيبِ وُصُولُ

يبدو أنّ الشّاعر عاش نكبات ومصائب تضعف كلّ باسل قويّ، كانت خاتمتها وفاة ولده وهي الأعظم لما يعنيه له فهو الأهل، والسّكن، والرفيق، بل يقوم بالنسبة إليه مقام "حبيب النفس"، وبفراقه لم يبق له لا صديق ولا قريب، إلاّ عدوّ يلاقيه، لذلك حصر تفكيره في الرّغبة إلى الوصول إليه حتّى يمحو البعد الذي أشعره بالنقص وفقدان المجد، فقال في أحد قصائده(1):[مخلع البسيط]

لاَقَيتُ مَا هَدَّ رُكنَ مَجْدِي وهَزَّ يُمناي والشِّمالاَ

فهذه المصيبة لم تبق له دافعا آخر للعيش والتّمتّع بالحياة كبقية النّاس، إذ أنّه يحسّ بانهيار كامل هزّ يمينه وشماله، ولقد أدّت كلمة "هدّ" المعنى بشكل دقيق لما توحي به من هلاك وانعدام للحياة، ويؤكد هذا المعنى في بيت آخر، فيقول(2):[الرّمل]

إنَّنِي لَوْلاَ مُصَابُ ابْنِى الرِّضَا لمطيقٌ كُلَّ عِبْءٍ لَمْ يُطَقْ

فهو مستعد لتحمّل أي عبء إلاّ وفاة ابنه، ويبدو ذلك من خلال عبارة "لمطيق كل عبء" التي تحمل مرارة الفاجعة التي ألمت به.

ب-**مظاهر الحزن:**

وتتجلى في:

1-البكاء:

يعمد الشاعر إلى البكاء لتفريغ شحنة الحزن الملتهبة في الأعماق، ويخفّف به هول مصيبته، ويبدو ذلك في قوله(3):[مخلع البسيط]

دَامَ بُكَائِي وَكَيْفَ يَرْقَا دَمْعِي وعَبْدُ الغَنِيِّ مُودِي
دَمْعِي لِعَبد الغَنِيِّ نَهَبٌ أَحْسَنْتِ يَا مُقْلَتِي فَزِيدِي
دُرٌّ نَظِيمٌ، وآخَرُ مِـن دَمْـعٍ نَثيرٍ على الخدُودِ

(1) علي الحصري، الديوان، ص279.
(2) المصدر نفسه، ص206.
(3) المصدر نفسه، ص250.

فهو يخاطب مقلته لسكب المزيد من الدّموع على فراق شخص عزيز هو "عبد الغني"، فتنهمر العبرات كالدّر النَّظيم على الخدّ، معبرة عما يختلج النّفس من حزن وإحساس بالفقد، فالبكاء هو الوسيلة الوحيدة التي تُسعف الشّعراء وهم يندبون أبناءهم "وكانت العين هي التي تلبي نداءهم، فأكثروا من مخاطبة العين لتسحّ الدّمع، وما أكثر ما لبت العيون طلبهم بالدموع الغزيرة"[1]. لذلك أكثروا من تشبيهها في أشعارهم بالدّر، والعقيق، والغيث، مثل قول الحصري[2]:[المقتضب]

مَا ثَنَى مَدَامِعِي الْ — حُمْرَ من تَحَدُّرِهَا
كَالعَقَيقِ تَنْثره الْـ — حُورُ بَيْنَ أَنْحُرِهَا
غِيثَتِ الخُدودُ بعبـ — ـد الغَنيِّ مُمْطِرِهَا

فالشّاعر استغل هذه التّشبيهات ليعبّر عن دموعه المنهمرة، بل يجعل منها غيثا للخدود كان "عبد الغني" مسببا لها.

ومن كثرة البكاء الشّاعر على ولده تدفق الدّم من عينيه ممتزجا بالدّموع، إذ يقول[3]:[المخلع البسيط]

جَرَتْ دُمُوعِي عَلَيْكَ حُمْرًا — إنَّ لَهَا مِنْ دَمِي مِـزَاجَا
جِراحُ قَلْبِي عَلَيْكَ تُدْمَى — لَمْ يدْرِ آسٍ لهَاَ عِـلاَجَا

فالشّاعر يبكي بكاء مُرًّا، مُوجعًا، حزينا من خلال استمرار دموعه التي تحوّلت إلى دماء تعلن عن جرح قلب مُدمى لم يعرف له طبيب علاج، ويعتبر هذا مظهر من مظاهر الندب أو النواح على الميت.

وإن طال هذا النواح فإنّه لا يردّ ما أخذ، بل يزيد من الألم واللّوعة، كما يقول الحصري[4]: [البسيط]

قَالُوا غُضَّ الدَّمْعَ هَلَ رَدَّ البُكَا وَلَدًا — لِثَاكِلٍ أو أَبًا بِرًّا لأيتَامِ

---

(1) محمد إبراهيم حور، رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، مكتبة المكتبة، أبوظبي، (دط)، 1981، ص44

(2) علي الحصري، الديوان، ص119.

(3) المصدر نفسه، ص246.

(4) المصدر نفسه، ص164.

فَقُلْتُ: أَنْهَاهُ والأحْزانُ تَأمُـرهُ فكَيْفَ يَرْقَأُ دَمْعُ الهائِمِ الهَامِي
حَسِبْتُ عَيْنِي تُشفِي بالبُكاءِ حَرْقِي وإنَّمَا وُكِّـــلَتْ فِيهَا بإضرامِ

إذا كانت الدّموع وسيلة للتّعبير عن المعاناة فهي لا تشفي الحروق، لأنّها "تعبير عن لا جدوى الآلام البشرية، وهو تعبير فزيولوجي فاجع لها فمن يبكي كمن يحتج بصمت على قدر يُسيّره ولا يحفل بآلامه ولا يتعطف لأمانيه وتوسلاته"[1]. فلا جدوى من كثرة البكاء مدام الإنسان غير قادر علي تغيير الوضع، فهو خاضع لمشيئة القدر الذي يسطّر له حياته.

2- الألم والحسرة:

يعبّر شعراء الرّثاء عن الأسى والحزن والشعور بالفقد من القلب إلى سطح القصيدة بكلمات قادرة على نقل تلك المشاعر والأحاسيس، ومن النّماذج التي تزخر بهذه الظّاهرة قول الحصري وهو يتألم ويتحسّر على ابنه[2]:[مخلع البسيط]

كَرِهْتُ بَعْدَ الحَبيبِ عَيْشِي فَهَلْ إلى مَنِيَّتِي سَبيلُ
لقَاءُ مَنْ عَلَّنِي نَـــوَاهُ بُرْئِي، فَيا حَبَّذَا الرَّحِيلُ
لَهْفِي وَوَيْحِي عَلَى حَبيبٍ مَا مِنْهُ بُدٌ وَلاَ بَدِيلُ

إنّه يتألم لفقد هذا الولد ويحزن لفراقه، ويشعر بمرارة العيش بَعْده مُصرّحا بكره حياته بقوله: "كرهت بعد الحبيب عيشي"، فلم تعد له رغبة لمواصلة الحياة بعيدا عن فلذة كبده لذلك يتمنى الرّحيل إلى مثواه، وتعلو صرخاته متحسّرا على هذه الفاجعة التي لا يطفئ لهيبها شيء، إذ لا تعويض ولا بديل للمفقود، مستعملا كلمات نقلت حرارة الوجع تمثلت في "لهفي" و" ويحي"، حتّى إنّ القارئ ليُحس بذلك الألم الذي يعتري الشّاعر، ويسمع أصوات الصراخ والنّدب.

ومن مظاهر الحسرة، العكوف على الحزن والتّمسك بذكريات الفقيد، ويبدو ذلك في قول الشّاعر[3]:[الطويل]

عَكِفْتُ عَلَى الأحْزَانِ بَعْدَكَ جَافِيًا لِقَبْرِكَ إنِّي لَسْتُ أبْرَحُ مِعْكَفِ

[1] ايليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ج3، ص158.
[2] علي الحصري، الديوان، ص261.
[3] المصدر نفسه، ص194.

وَهَلْ أَنْتَ إلاَّ نُورُ عَيْني سَلبْتَهُ فأَيُّ اهْتِداءٍ لِي وأيُّ تَصَرُّفِ

خيم الحزن على قلب الشّاعر بفراقه لابنه فأصبح عاكفا على قبره لا يتزحزح، وكأنّه يأنس بذاك المكان الذي ضمّ جزءا منه، فقد مثّل الولد له النّور الذي تهتدي به عيناه، وأثر عدم وجوده ظلمة تغشى معالمه وحيرة أذهبت توازنه.

ومن شدّة الألم والحسرة أسقط الشّاعر حزنه على كلّ من حوله، حتّى عناصر الطبيعة أُلبست بذاك الثّوب، إذ يقول(1):[الوافر]

تَأَمّلْ كَيْفَ جَنَّ الصُّبْحُ لَيْلاً وكَيْفَ تضَايَقَ البَلَدُ الفسيحُ

يبدو أنّ الشّاعر لم يستطع أن يتمالك نفسه أمام مصيبته، فأراد أن يظهر أنّ وقعها كبيرا على النّفس، من خلال تأثر عناصر الطبيعة بها وهذا اللّون "يستعمل كثيرا في الرّثاء عندما يراد اعتبار الموت أعظم كارثة في الوجود، بحيث تتأثر الطبيعة بهذه الكارثة"(2).

فأبرز كآبة النّهار وحزنه بحلول ظلامه، وبانتشار القلق في أرجاء البلاد فأصبح يحسّ على رحابته أنّه ضيق. ولعلّ ذلك ما قاده إلى تمني الموت، كما في قوله(3):[البسيط]

حُبَيَّبَ النَّفْسِ لَو أُعْطِيتُ سُؤْلَتَهَا أَصَابَ نَحرِي وأَخْطَأَ نَحْرَكَ الرَّامِي

فلو كان الأمر بيده لمات عوضا عن ولده الذي يشيد بحبّه له، لكن لكلّ أجله.

3- الأرق:

يصاب الثاكل بنوبات قلق أثناء اللّيل فيطير النّوم من عينيه ويبقى ساهرا يفكر في مصيبته، مثلما كان للشّاعر(4):[مخلع البسيط]

حَقَّ لِي القَرْحُ غِبْتَ عَنِّي وَلَيْسَ لِي غَيْرَك اقتراحُ
حَرَّمْتُ نَوْمِي عَلَى جُفُونِي وَهُوَ حَلاَلٌ لَهَا مُبَاحُ
حَاشَا حُثاثٍ(5) يُلَمُّ فِيهِ طَيْفٌ تُدَاوَى بِهِ الجِرَاحُ

---

(1) علي الحصري، الديوان، ص106

(2) ياسين الأيوبي، صفي الدين الحليّ-رسالة أعدت لدبلوم الدراسات العليا- دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص275

(3) علي الحصري، الديوان، ص160.

(4) المصدر نفسه، ص247.

(5) حثاث: حثاث النّوم؛ أي سريع الذّهاب، انظر: الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،ج1، ص278.

نلحظ على هذه الأبيات أنّها تفيض بالشّعور الصّادق المتدفّق من نفس ضعضعها الحزن وكلّلها الألم، نتيجة لجرح تكابده أثر على جميع حواسها بدءًا بالعين التي مثّلت المظهر الأول لذلك، فقد حُرم عليها النّوم لتكون شاهدة على أوجاع صاحبها المفجوع والذي آثر السّهر استجابة لقلبه المتعلق بولده المغدور، وإن استرقت غفوة جال فيها طيفه على خاطر صاحبها ليكون دواءً للجراح ولو بالنّزر القليل.

4– اليأس وتحريم الملذات:

حين تثقل النّفس بالحزن والقلق والأرق، فإنّها تقع في دائرة الإحباط وتخضع لليأس، فتفقد لذّة الحياة وتبتعد عن كلّ شيء تحبّه ويدخل السّرور على قلبها، مثلما نجد ذلك عند الحصري الضّرير[1]:[الرمل]

لاَ أُبَالِي بَعْدَ أَنْ فَارَقْتُه بِغُراب البَّيْنِ إِنْ قِيلَ نَعَقْ
لاَ أُحِبُّ النَّسْلَ بَعْدَ ابْنِي وَلاَ تَطْمَعُ الحَسْنَاءُ مِنِي بالعِشْقْ

يبدو أن الحصري قد استسلم للألم، فأصبح غير مبال بحاله ولا بشعوره وإن تضاعف الألم، فلا رغبة له بالنّسل بعد مفارقة ابنه، ولا بمرافقة النّساء الحسناوات، إذ ترك كل ما يحبّه ويجد فيه لذّة حتّى "مدح الملوك" الذي كان يتكّسب به توقف عنه يقول[2]:[الخفيف]

قُلْ لصَيْدِ المُلُوكِ أنْقَضْتُ ظَهْرِي فِي رِضَاكُمْ مِمَّا أَقُولُ ذُنُوبَا
فَصِلُونِي لحُرْمَةِ العِلْمِ أَوْ لاَ تَصِلُونِي، لاَ مَدْحَ وَلاَ تَشْبِيبَا

فبعد أن عاش في كنف الملوك يمدحهم بما يحبّون ويرضون مقابل عطاياهم، أصبح يحسّ بتأنيب الضّمير لتشدّقه في القول، فكان الابتعاد عن المديح والتّشبيب أنسب حلّ لراحته وإن شكّل يوما سببا من أسباب سعادته، فهو يشعر بحالة من الكآبة أودت به إلى نبذ كلّ ملذّات الحياة، وتلك هي حالة المنكوب منذ القدم بعد أن يدرك عجزه أمام الموت "فلا يستطيع لها ردّا ولا دفاعا...فيستسلم للموت مخذولا، يائسا مقهورا[3]، وقد أبدى الحصري يأسه التّام واستسلامه الكامل للموت في قوله[4]:[المجتث]

(1) علي الحصري، الديوان، ص201.
(2) المصدر نفسه، ص84.
(3) شوقي ضيف، الرثاء، ص87.
(4) علي الحصري، الديوان، ص126.

لاَ اليَاسَمِينُ المنَدَّى يَبْقَى وَلاَ الجُلَّنَـارُ
والآسُ، إنَّ كلَّ نُورٍ ذَوَى وَفِيه اِخـضرارُ
فإنّهُ سَوْفَ يُذْوَى وَيَعْتَرِيهِ اصْفِـرَارُ

والملاحظ أنّه ركّز على كلّ شيء جميل بهي الطّلعة يحبّذه الإنسان من ياسمين، وجلّنار، وآس، وكلّ ذي اخضرار، هذه النباتات الطبيعيّة التي ترمز إلى الحياة سوف تصفر وتذبل وتموت، وفي ذلك معادل لابنه الذي تمتع بالجمال والعلم وحبّ أبيه، ثم مرض واصفرّ ومات.

ج-الشعور بالوحدة:

يترك الميت فراغا بين أفراد أهله وذويه، وقد عبّر الحصري عن هذا الجانب بوصف حاله وشعوره بعد فقد ابنه، فقال[1]:[مخلع البسيط]

بَعْدَكَ أيْقَنْتُ لانْفِرَادِي أنّي فِي مَوْطِنِي غَرِيبُ

فهو يشكو من وحدة قاتمة جعلته يحسّ أنّه غريب في بلاده وسط أصدقائه وأحبابه؛ لأنّ الابن كان يمثّل له الوطن، والأسرة، والرّفيق، وبوفاته انفضّ كلّ من كان حوله وأصبح منفردا، لا قريب له يواسيه ولا حبيب له يسليه، سوى الأحزان يكابدها ودموعا يذرفها، لذلك قال[2]:[المديد]

مُسْتَضَامٌ مَالَهُ مِنْ وَلِيٍّ غيرُ وَسْمَيّ البُكَا والوَلِيُّ

يبدو أنّ الكآبة قد سيطرت عليه، فاستسلم للدّموع التي تنهمر مثل الأمطار غزارة، وما زاده ألما إحساسه بالوحدة والفراغ، فلا مؤنس له، بل يرى أنّه قد تعرّض لخيانة الأصدقاء حين تخلّو عنه، ولشماتة الأعداء في مصيبته، إذ يقول[3]:[مخلع بسيط]

تَنَكّرُونِي وَهُم ثِقَاتِي وَرُبَّمَا خَانَتِ الثِّقَـاتُ
تَشَتَّتَ الشَّمْلُ مِنْ جَمْعِي وَكُلُّ جَمْعٍ غَـدَا شَتَاتُ

فتنكر الأصحاب وخيانتهم يزيد من إحباطه وألمه، وكأنّ "عبد الغني" كان مصدرا لجمع الثّقاة من حوله وردءا للأعداء عنه، وما إن مات تفرق الجمع وخان الصّديق وشمت العدو.

---

(1) المصدر السابق، ص242.
(2) علي الحصري، الديوان، ص235.
(3) المصدر نفسه، ص243.

ويبدو أنّ الشّاعر اعتمد في هذين البيتين على تكرار الأضداد الذي جمع بين (الخيانة ≠ الثقة) وبين (الجمع ≠ التشتت)، ليدّل على مفاجأة تغير الأحوال إلى الأسوء بعد نكبته وبقائه وحيدا.

ولجوء الحصري إلى التّضاد في التّعبير عن أفكاره يدلّ على أنّه يمرّ بحالة من الاضطراب النّفسي النّاجم عن فقده لهذا الولد الذي يودّه كثيرًا.

وفي شماتة الأعداء يقول[1]:[الوافر]

أَسَرَّ اليَوْمَ مَوْتُ ابْنِي عَدُوًّاغَدًا يَقْضِي الغَرِيمُ إِذَا تَقَاضَى

فيوم موت ابنه كان يوما حزينا للشّاعر وسارا لعدوّه، ولكن ما يشفي من غيضه أنّه سيأتي يوم ويموت فيه هذا العدوّ، يقول[2]:[الرمل]

أَيُّهَا الشَّامِتُ هَلْ تَأمَنُ حَدَثَانَ الدَّهْرِ نَحْسًا وَرَهَقْ
لاَ تُعَيِّرْ فَسَوَاءٌ فِي الرَّدَى أَنْتَ وَالذَّرُ وَعُوجُ ابْنُ عَنَقْ

فهو يخاطب العدوّ الشّامت ويحذره من مأمن الدّهر، فإن سلم اليوم فالغد آتٍ لا محالة، لذا يجب عليه أن لا يأخذ من موت ابنه فرصة للشماتة فيه. فالكلّ فانٍ ولا يسلم منها لا صغير الذي مثّل له بصغار النّمل في قوله: "الذّر" ولا كبير الذي مثله بـ" عوج ابن عنق" وهو رجل طويل طولا مفرطا[3].

والملاحظ أنّه يخاطب الشّامت بلهجة شديدة بقوله: "أيها الشامت"، وفي: "لا تعيّر"، وكأنّه يتوعد عدوّه بأن لا منفذ له من الموت، بل بفعل شماتته سيلقى أسوأ مما أصابه، يقول[4]:[مجزوء الرمل]

يَا عَدُوًّا شَمِتُوا بِي لاَ تَسُبُّوا اللهَ عَـدْوَا
سَاءَنِي المِقْدَارُ فِيـهِ وَالذي يَلْقُونَ أسْـوَا

فهو يرى في شماتة الأعداء ظلما وجورا على حدود الله، لأنّ الموت هو قدر من عنده لا شماتة فيه، وإن ساءه القدر في ابنه، فإن لشامتيه الأسوأ.

(1) علي الحصري، الديوان، ص185.
(2) المصدر نفسه، ص205.
(3) ابن إسحاق الثعلبي، عرائس المجالس في قصص الأنبياء، مطبع الحيدري، مبيئ، الهند، (دط)، 1295هـ، ص81.
(4) علي الحصري، الديوان، ص227.

د-موقفه من الدّهر:

يقف الشّاعر عاتبا على الدّهر الذي حمل بين أحداثه ما يروعه، ويفجع قلبه، ويقسم ظهره، فرسم له صورة تجسّد بشاعة أحداثه وأهواله، حين جعل منه أبا متوحشا يقتل أبناءه، حين قال(1): [الوافر]

لحَا اللهُ الزَّمَانَ أبًا أُسُودُ بَنِيـــهِ أَثْخَنَـهَا
كَأَنَّهُمُ عِداهُ فَكمْ أَثارَ وَغًـــى وأَكْمَنَها
أَغَثُّ بَنيه يَأْكُلُهُ فَكَيْفَ يَعافُ أَسْمَنَها
أيُّ أبٍ يُدِيرُ عَلَى بَنيـــه رَحًى لِيَطْحنَها
فيَا مَا أخْدَعَ الدُّنْيا وأَخْبَـثَهَا و أفْتَـنَها
وأَقْطَعَهَا إذَا وَصَلَت مُحِّبـــيها وَأَخْونَهَـا

فهذا الزّمان الذي يفتك بأقوى النّاس كأضعفهم، يشخصه الشّاعر في صورة أبٍ لا يرحم أبناءه ليشير إلى بشاعة هذا الموقف وشدّة قساوة الزّمان، لأنّ من المعروف أنّ الأب حنون على أبنائه، حريص على حياتهم، فمن غير المعقول أن يبطش بهم إلاّ إذا كان عديم الرّحمة لا تتوفر فيه أدنى شروط الأبوة، فهو ليس بأب، لذلك نجد الشّاعر يتساءل عن نوع هذا الأب في قوله:"أيُّ أبٍ يدير على بنيه رحى ليطحنها"، ثم ينتقل باللّوم على غدر الدّنيا من خلال استعماله لألفاظ تبيّن حقده وكرهه لها، والتي تمثلت في "أخدع، أخبث، وأفتن، أقطع، أخون"، فهذه الكلمات وُظّفت بصيغة المبالغة لتؤكّد على أنّه لا مأمن لهذه الدّنيا، فهي مهما أمدّت لابدّ أن تأخذ. كما استخدم الشّاعر في هذه الأبيات الطباق ليبيّن للقارئ بشكل واضح مدى المفارقات العجيبة التي تفاجئ الدّنيا بها الإنسان، وفي أبيات أخرى يقول عنها(2): [المخلع البسيط]

خدَّاعَةٌ بالمنى خَؤُونٌ لمنْ تُعَادِي ومَنْ تُواخِي

فهي خدّاعة بالموت خؤون، يهلك فيها أهلها الشّريف منهم والنّذل.

(1) المصدر السابق، ص177.

(2) علي الحصري، الديوان، ص248.

هـ-موقفه من الموت:

الموت قدر محتوم على كلّ من فوق هذه الأرض، وهي نظرة ردّدها الكثير من شعراء المراثي في قصائدهم، وهي بالنسبة إليهم نتيجة نهائية بعد البكاء، والتّألم، والتحسّر، ومن بينهم الحصري الذي يدعو إلى الاعتبار وقبول الأمر الواقع في قوله(1):[الرمل]

يَا أخَا الدُّنْيَا اعْتَبِرُوا، هَلْ لَكَ مِنْ مُلْكِهَا غَيْرُ حَنُوطٍ وَخَرقْ
هَلْ وَقَى مَنْ فِي بُرُوجٍ شُيِّدَتْ أومَنِيفٍ مُشَمْخَرٍّ أونَفَقْ
حَيَوَانٌ إنْ تَقَضَّى أجَـــــلٌ قِيلَ هَذَا مَاتَ أو ذَاكَ نَفَقْ
كَتَبَ اللهُ عَلَى الخَلْقِ الرَّدَى فَاسْتَوى فِيهِ مُلوُكٌ وَسُوَقْ

فهو يوجه نداء إلى أهل الدّنيا بأن يعتبروا من الأحداث التي تقع لساكنيها، فلا تغريهم زينتها؛ لأنّها زائلة ولن يملك أحد منها إلاّ اللّحد والكفن، فالموت آخذة كلّ مخلوق، وإن احتمى بالبروج المشيدة، أو حصون عالية، أو في بطون الأرض، بل لا تقدم ساعة ولا تأخر، إذ جاء الأجل وهي سواء على كلّ الخلق، وهذا المعنى يسمو على ما دونه لكونه خلاصة من التّجارب الخاصة التي سعت إلى أن تتسم بالموضوعية، ويشير النّقاد إلى أنّ "مثل تلك الخلاصات الذّهنية والنفسيّة التي يلخص إليها الشّاعر من معاناته تنمّ هي الأخرى عن رضوخ الإنسان للعقل والسّعي إلى بثّ المعارف الشجيّة بدلاً من ثقل المعاناة بطبيعتها والامتناع من تقييدها وبذلها وفقا للمفهوم العام"(2). فبعد أن يبكي الشّاعر ويشكو من الدّهر يصل في الأخير إلى نقطة لابدّ منها، وهي الاستسلام للقضاء والقدر، وهذا ما يؤكده قول الحصري(3):[الوافر]

هِيَ الأَقْدَارُ لَيْسَ تَقِي دُروعٌ مَنِ اسْتَوْلَتْ عَلَيْه وَلاَ صُرُوحُ

فالموت أمر واقع دون شك، ولا تستطيع أيّة قدرة مهما بلغت من القوّة والحرص مثل الدّروع والصّروح، أن تغير من هذه الحقيقة شيئا.

(1) المصدر السابق، ص204، 205.
(2) إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج1، ص184.
(3) علي الحصري، الديوان، ص106.

و–الدعاء:

مثّل الدّعاء مظهرًا من مظاهر الاستسلام للقدر، وجانبا مهما يستمدّ منه الشّاعر الصّبر والقوّة ليتجاوز محنته، وقد كثر الدّعاء في قصائد الحصري، متوسّلا إلى خالقه البارئ أن يغفر له ذنوبه ويجمعه بولده في الآخرة، مثل قوله(1):[مخلع بسيط]

لاَ تُبْعِدَنِّي غدًا وَصِلْنِي بقُربِ عَبْـدَيْكَ يا غَنِيُّ

يَرْجُوكَ ذَا العَبْدُ فَاعْفُ عنه يَا رُبَّمَا يَسـعَدُ الشَّقِـيُّ

فهو يناجي ربّه ويرجوه أن يجمعه بعبديه في الجنّة، ويقصد الشّاعر هنا ابنه وأبيه فكلاهما يحمل اسم "عبد الغنيّ"، كما لجأ إلى توظيف اسم الجلالة "الغنيّ" لتكون هذه الكلمة البؤرة التي ينطلق منها الشّاعر في مناجاة ربّه، فهو الغني القادر الذي يطمع برحمته وعفوه.

وفي أبيات أخرى يلجأ الشّاعر إلى طلب الشفاعة من ابنه، راجيا من الله المغفرة والثّواب، يقول(2):[الطويل]

وَخُذْ بِيَدِي واضْرَعَ لِرَبّكَ شَافِعًا لِيجْمَعَنَا فِي رَوْضَةِ فَوْقَ رفْرُفِ

مَعَ المُجْتبِينَ المُصْطَفِينَ وكَيْفَ لِي بِفَوْزِي مَعَ مَنْ يَجْتبِيهِ وَيَصْطَفي

وَقَدْ ذُبْتُ فِي حُبِّ الغَوَانِي غِوَايَةً وقَبَّلْتُ أَطْرَافِ البِنَانِ المُطْرَّفِ

وَسَمَّيتُ بِاسْمِ الحُرِ عَبْدًا مَدَحْتُهُ فَقُلْتُ كَرِيمُ الجدِّ وَهُوَ ابْنُ مُقْرِفِ

فهو يعدّد مساوئه نادما على ما فعله من حبٍّ للغواني وتقبيل لأطراف البنان، ومدح الشّخص بما ليس فيه طمعا في ماله، وكلّ هذه الأفعال يرى أنّها أصبحت حاجز حال بينه وبين ابنه حتّى يجتمعا في الجنّة، لذلك يطلب منه أن يشفع له ليفوز معه برفقة المجتبين المصطفين.

والملاحظ في هذه الأبيات صدق الشّاعر في النّدم على ما فعله في الدّنيا من ذنوب، فموت ابنه كان صدمة أيقظته من غفلته وأدرك أنّ الموت هو نهاية كلّ شيئ، لذلك قال في

(1) المصدر السابق، ص280.

(2) علي الحصري، الديوان، ص197.

تضرعه لله[1]:[الرجز]

رَبِّ أَمِّتْنِي وَأَجِبْ دَعوَةَ عَبْدٍ شَكَـرَكْ
رَاضٍ بِمَا قَدَّرْتَهُ مَنْ لَيْسَ يَرْضَـى كَفَرَكْ

فهو يدعو الله أن يرزقه الموت ليريحه من العذاب، مبديا شكره على نعمه ورضائه بقدره، والملاحظ على هذه الدّعوة أنّها صادرة عن عبد مؤمن تقيّ قويّ الإيمان، وإن تكرر هذا النّوع من الدّعاء في قصائد الشّعراء، مثل قول المعري[2]:[البسيط]

إلَهَنا الحَقَّ خَفِّفْ واشْفِ مِنْ وَصَبِ فَإِنَّهَا دَارُ أثْقَـــــالٍ وَآلاَمِ
يَسِّرْ عَلَيْنَا رَحِيـــــــلاً لاَ يُلَبِّثُنَـا إِلَى الحَفَائِرِ، مِنْ أَخْـــــلاَمِ
وَجَازِنَا عَنْ خَطَايَانَا بِمَغْفِـــــرَةٍ فَكَمْ حَلِمْتَ ولَسْنَا أَهْلَ أَحْلاَمِ

فهو كذلك يبتهل إلى الله أن يخفف على عباده أعباء الحياة، ويشفي الأعلال من أمراضهم، في الدّنيا الحافلة بالمتاعب والآلام، وأن يخفّف رحيلهم إلى القبور أهلا وأصدقاء، ويعفو عن الخطايا.

ن-**العزاء:**

يلجأ شعراء الرّثاء إلى العزاء ابتغاء للصّبر على محنة الموت، والمواساة، بذكر من مات من السّلاطين والملوك من النّاس، وهذه المرحلة من الرّثاء هي من سنن العرب في مراثيهم، وقد بيّن ابن رشيق ذلك في قوله: "ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال بالملوك الأعزّة، والأمم السّالفة، والوعول الممتنعة في قلل الجبال والأسود الغادرة في الغياض..."[3] . وكثير من الشّعراء من احتذى بعادة القدماء في بكاء موتاهم بذكر مصائب غيرهم ليجدوا في ذلك السّلوان، منهم الفرزدق في قوله[4]:[الطويل]

وَمَا أَحَدٌ كَانَ المَنَايَا وراءَهُ وَلَو عَاشَ أَيَّامًا طِوَالاً بِسَالِمِ
فَقَدْ رُزِئَ الأَقْوَامُ قَبْلِي بابْنِهِمْ وإخوْانِهِمْ، فَاقَنِيْ حَيَاءَ الكَرَائِم

(1) المصدر السابق، ص130.
(2) المعري، ديوان لزوم ما لا يلزم، حرره وشرح تعابيره اليازجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، 2001، ص350.
(3) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص150.
(4) الفرزدق، الديوان، تحقيق وشرح كرم بستاني، دار صادر ، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص206

ويبدو أن الشّاعر مستسلم للقدر، موقن بأنّ المنايا لن تبقِ على أحد ولو عاش أيامًا طوالا؛ متجلدا بالصّبر على مصاب ابنيه بموت أبناء وإخوان، وأقوام قبله.

وعلى المنوال نفسه قال الحصري الضّرير في رثائه لابنه عبد الغني[1]:[المقتضب]

هَلْ تَرى جَبَابِرةً   أُهْلِكتْ بِصَرْصَرِهَا

خَانَهَا لَعُمْرُك مَا   كَانَ مِنْ تَجَبُّــرِهَــا

كُلُّ أُمَّةٍ ذَهَبَـتْ   فِي ذهَابِ أَعْصُرِهَا

فهو يضرب مثالا بالأمم الجبابرة على الرّغم من تجبرها وقدرتها على بسط نفوذها إلاّ أنّها أهلكت على أرضها فلم يعد لها أثر، وتلك هي حال كلّ أمّة بتوالي العصور.

والملاحظ أنّه قصد ذكر الأمم وأتبعها بكلمة "الجبابرة" ليوحي بما فيها من قوة وتحدٍّ ودرءٍ للمخاطر لكنّها فنيت، والشّاعر يستمد من هذه الحالة العبرة ليتجلّد أما مصيبته.

ويقول كذلك[2]:[الخفيف]

أَيْنَ نُوحٌ وأَيْنَ يَافِثُ مِنْ بَعْـ   ـدِ نَجَاةٍ أَيْنَ حَامٌ وسَامُ

لاَ أَمَانَ مِنَ المَنُونِ لِمِنْ فَـ   ـرَّ وَلو حَازَهُ الأَشَّمُ شمَّامُ

فهو يتساءل عن وجود النبيّ وأبنائه يافث وحام وسام، ليجدّ أن الموت قد حصد الجميع ويخرج بنتيجة أن لا مأمن من المنون وإن فرّ المرء واختبأ لدى أعظم الأسياد فإنّها ستصيبه، بل إن المنية آخذة لخاتم الأنبياء وسليمان وملكه، يقول[3]:[الخفيف]

خَاتِمُ الأنْبِيَاءُ أَدْرَكَهُ المَوْ   تُ وبيْنَ العِبَادِ فِي المَوتِ شِرْكُ

وسُلَيْمَانُ يَوْمَ مَصْرَعِهِ لَمْ   يُغْنِهِ أَنّـــــــــهُ نَبِيٌّ وَمَـلِكُ

فالموت نقطة اشتراك بين كلّ العباد، سواء كان بسيطا أو نبيا، فخاتم الأنبياء أدركه الموت، وسليمان لم يغنه ماله ولا ملكه فأخذته المنية، لذا لابدّ من الخضوع إلى القدر وتقبّل نوائبه التي ليس لها بدا، حتّى يتمكن الإنسان من الصّبر ونسيان الهموم.

---

(1) علي الحصري، الديوان، ص121، 122.

(2) المصدر نفسه، ص166.

(3) المصدر نفسه، ص147، 148.

وبهذا يكون الحصري قد ضمّن قصائده الرثائية في ابنه أقسام الرّثاء الثلاثة من ندب، وتأبين، وعزاء، كان الأوّل منها الأكثر شيوعا من البقيّة، ممّا يدلّ على لهفته على ولده.

III-رثاء المدن : (القيروان)

يعدّ بكاء المدن في الشّعر بابا من الرّثاء، عرفه الشّعراء المغرب والمشرق لكن هذا الأخير لم يبلغ فيه شأن المغاربة والأندلسيين، الذين كانوا فيه أكثر روعة "ولعل ذلك يعود لكون خراب المدائن، وزوال الدّول تباعا، إنما وقع بكثرة في المغرب العربي، ولاسيما "الأندلس"[1]، فقد أثّر فيهم أن يروا المدن تسقط في أيدي الغزاة، فرثوها بقصائد ومقطعات، خلّدها التّاريخ في مصادره المختلفة.

وأولى المدن المشرقية التي بكاها الشّعراء، مدينة "بغداد"[2]، والتي قال فيها "ابن الرّومي" حين سقطت "البصرة"[3]:[الخفيف]

أيُّ نَومٍ مِنْ بَعْدِ مَا حَلَّ بِالبَصْـ ـرَةِ مِنْ تِلْكُمُ الهَنَاتِ العِظَامِ؟
أيُّ نَوْمٍ مِنْ بَعْدِ مَا انْتَهَكَ الزِّنْـ ـجُ جِهَارًا مَحَارِمَ الإسْلامِ؟
كَمْ أخٍ قَدْ رَأى أخَاهُ صَرِيعًا تَربَ الخَدِّ بَيْنَ صَرْعى كِرَامِ؟

فهو يصف ما فعله "الزّنج" من انتهاك للحرمات والأعراض، واعتداء على الأموال والممتلكات المدينة، فنشروا الرّعب والهلع بين سكانها وأذهبوا بكل مظهر للحياة.

وفي المغرب وبالتحديد في الأندلس كانت الفتنة في"قرطبة"[4]سببا في بداية انتشار بكاء المدن في الأندلس، بعد دمار معالمها، فندبها شعراؤها بمراثيهم، كان من بينهم "ابن حزم" الذي غادرها خوفا على نفسه، لكنّه ظلّ يتمنى أن تكون قبرا له حين قال[5]:[الطويل]

فَيَا دَارُ لَمْ يُقْفِرْكِ مِنَّا اخْتِيَارُنَا وَلوْ أنَّنَا نَسْتَطِيعُ كُنْتِ لَنَا قَبْرًا
وَلَكِنَّ أقْدَارًا مِنَ اللهِ أُنْفِذَتْ تُدَمِّرُنَا طَوعًا لِمَا حَلَّ أو قَهْرًا

(1) سعد بوفلاقة، دراسات في أدب المغرب المغربي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2007، ص116.

(2) شوقي صيف، الرثاء، ص48.

(3) ابن الرومي، الديوان، ص338.

(4) انظر الخبر عن هذه الفتنة عند ابن بسّام، الذخيرة، ج1، ص23- 40.

(5) ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، جمعه وحقّقه وشرحه عفيف نايف حاطوم، دارصادر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص173

فهو لم يغادر وطنه رغبة منه، بل إنّه يتمنّى أن يدفن فيه، ولكن الأقدار شاءت له غير ذلك، حين أصيب وطنه بغزاة دمروا فيه كلّ معالم الحياة.

أمّا مدينة القيروان فقد كانت قبل نكبتها سنة (449هـ) في أوجّ عظمتها، حيث شهدت مرحلة من العزّ والازدهار في عهد المعز بن باديس (406هـ-453هـ)، لكن لم يترك لها عرب "بني هلال" بعد أن دخلوها شيئا من هذا، وخاصة بعد أن مهّد "الخليفة الفاطمي" لهم الطريق[1] بمصر الذي ثار غضبا من الصنهاجيين الذين قطعوا جميع الروابط السّياسية والدّينية التي كانت تربطهم بدولته، فأرسل هذه القبائل من الأعراب التي كانت تقيم في الصعيد المصري لينتقموا له من "المعز بن باديس" وأهل البلاد، بعد أن أغرى زعماءها بالمال وبما أباحه لهم من نهب، وهكذا "قدمت هذه القبائل التي كان عدد أفرادها يناهز نصف مليون رجل"[2]، وبدؤوا بحملة رعب مهولة تردد صداها في أنحاء إفريقيا وخاصة القيروان، وأحدثت بلبلة حتى في صفوف جيش "المعز"، فلم يستطع أن يثبت أمامهم أكثر من "أربع سنوات"[3]، دخلوا بعدها إلى القيروان، فلم يبقوا فيها دارا إلاّ وخربت، ولا معلما إلاّ وطمس، ولا حِصنا إلاّ ودُكّ، فتشتت أهلها شرقا وغربا وتركوا مدينتهم نهبا للفوضى والخراب.

وأمام هذه النكبة المؤلمة وقف الكثير من شعراء المدينة، باكين ومصورين ما حلّ بها ولعلّ أبرزهم: ابن رشيق، وابن شرف، والحصري الضّرير.

"فابن رشيق" رثى القيروان بقصيدة "نونية"، يقول فيها بعد أن استهلها بوصف ما كان عليه أهلها من التّقى والورع، وما كان عليه علماؤها من الفضل والمعرفة بالكتاب والسّنة وكيف أزهرت بهم القيروان دار الأمن والإيمان وعلا مجدها وذاع صيتها على سائر الأمصار[4]: [الكامل]

حَسُنَتْ فَلَمَّا أنْ تَكَامَلَ حُسْنُهَا وَسَمَا إليْهَا كُلُّ طَرْفٍ رَانِ

وَتَجَمَّعَتْ فِيهَا الفَضَائِلُ كُلُّهَا وغَدَتْ مَحَلَّ الأمْنِ والإيمَانِ

---

(1) أبو قاسم محمّد كرّو، عصر القيروان، ص24.

(2) المرجع نفسه، ص24.

(3) المرجع نفسه، ص24.

(4) ابن رشيق، الديوان، شرح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار الجيل، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص160،161

نَظَرَتْ لَهَا الأَيَّامُ نَظْرَةَ كَاشِحٍ تَرْنُو بِنَظْرَةِ كَاشِحٍ مِعْيَانِ
حَتَّى إذَا الأَقْدَارُ حُمَّ وُقُوعُهَا وَدَنَا القَضَاءُ لِمُدَّةٍ وَ أوَانِ
أَهْدَتْ لَهَا فِتَنًا كَلَيْلٍ مُظْلِمٍ وَأَرَادَها كَالنَّاطِحِ العِيدَانِ

فهو يتأسّف على حال القيروان التي شهدت مرحلة من التّطور وازدهار بلغ أوجه فغدت محط الأنظار، ثمّ شاء القدر أن يقصف تلك الأيام ويغير من حالها، ويتبن ذلك في قوله: "نظرت لها الأيام نظرة كاشح" فرمتها بقوارعه وفتنه المظلمة، فانقلبت الأوضاع وساءت الأحوال حين عمّ الدّمار في أرجاء الوطن، وانتشر الفزع والهلع وسط قاطنيه.

أما "ابن شرف" فقد شكا مرارة الاغتراب التي ذاقها مع غيره من النّاس، وحزن لما حلّ بأهله في القيروان، يقول[1]:[الخفيف]

آهٍ لِلْقَيْرَوانِ أنَّه شَـجْوٌ عَنْ فُؤادٍ يُجَاحِمُ الحُزْنَ يُصْلَى
حِينَ عَادَتْ بِه الدِّيَارُ قُبُورًا بَلْ أقُولُ الدِّيَارُ مِنْهُنَ أخْلَى
ثُمَّ لا شمَعَةً سِوى أنْجُمٌ تَخْطُو عَلَى أُفُقِهَا نَوَاعِسُ كَسْلَى
بَعْدَ زَهْرِ الشِّمَاعِ تُوقَدُ وَقْدًا وَمَكَانُ الذُّبَالِ تَفَتَّلَ فَتْـلا

فهو يطلق زفراته الحزينة معبرا عن ألمه، نتيجة ما حلّ بأحبّته من هلاك وتشرّد، وبالقيروان من خراب فانطفأت أنوارها وتهدّمت عمرانها وأصبحت مثل القبور التي يخيّم عليها شبح الموت المظلم.

وبكى "الحصري الضّرير" وطنه بقصيدة "تائية" شكا فيها الفراق والشّوق، وقد رأى ديار الأهل والأحباب بعيدة ولا سبيل للوصول إليها؛ لأنّها أصبحت خرابا بعد عزّ وعمران. ويمكن أن نستشف من قصيدته ثلاثة محاور رئيسية هي:

1-التّأمل:

وذلك من خلال استهلال قصيدته بحكمة يقول فيها[2]:[البسيط]

فِي كُلِّ يَومٍ مَعَ الأَحْبَابِ لَذَّاتُ فَلَيْسَ فِي العَيْشِ مَسْرُورٌ إذَا فَاتُوا
فَاسْتَغْنِمِ الوَصْلَ مِنْ خِلٍّ أُسَرُّ بِهِ وَاصْبِرْ إذَا أَخَذَتْ مِنْكَ الملَمَّاتُ

---

[1] ابن شرف، الديوان، تحقيق حسن ذكرى حسن، دار مصر للطباعة، مصر، (دط)، (دت)، ص89.
[2] الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري، دراسة ومختارات، ص158.

وَكُلُّ خِلٍّ وَإنْ دَامَتْ مَسَرَّتُـــــهُ لاَبُدَّ أنْ تَتَقَاضَاهُ المَسَاءَاتُ
لاَ تَنْأَ مُبْتَغِيَا قُوتًا تَعِيشُ بِـــــــه فَفِي أحَادِيثِ مَنْ تَهْوَاهُ أقْوَاتُ
وَلاَ تَقُلْ تَشْمُتُ الأعْدَاءُ مُحْتَضِرِي إنَّ اغْتِرَابَكَ أيْضًا فِيهِ إشْمَاتُ
مَوتُ الكِرامِ حَيَاةٌ فِي مَوَاطِنِهِمْ فَإنْ هُمُ اغْتَرَبُوا مَاتُوا وَمَا مَاتُوا

يفتتح الحصري الضّرير قصيدته بحكمة نابعة عن شخص آلمه الاغتراب، فعبّر عن حنينه للماضي أيّام سعادته رفقة الأهل والأحباب في وطن تسامى إلى العلى، لكنّها أصبحت أحلاما يشتاق إلى رؤيتها كلّما جاش قلبه لها، وانطلاقا من تأمّله لواقع هذه الحياة يقدّم موعظته التي ترشد القارئ والسّامع إلى استغلال كلّ لحظة من لحظات حياته في وصل الأصدقاء والمقربين والصّبر على ملامتهم؛ لأنّ لذّة العيش تكمن في صحبتهم حين يمضي أوقاتا مرحة، بل يجد في سماع حديثهم متعة تغني عن القوت، فلا حاجة لسعي عنه، وإن خاف المرء يوما شماتة الأعداء لمعاناته في وطنه ففي اغترابه شمت كذلك، والأفضل له البقاء فيه والذّود عنه محافظا على كرامته، وإن مات فستبقى ذكراه خالدة.

والواضح في هذه الأبيات أنّ الشّاعر لجأ إلى الثنائيات الضدية بين الكلمات (مسرته≠ مساءات)، (موت ≠ حياة)، (موطن ≠ اغتراب)، وذلك كي يلفت انتباه القارئ لفاجعة الحدث ويضعه أمام تجربته ومأساته انطلاقا من الأبيات الأولى؛ لأنّ الحصري الضّرير "أزعجته هذه النكبة التي هزّت حرمه الآمن وبالرغم من فقده لبصره. وهذه عاهة ضاعفت من أحزانه، وأرهقت حسه كلما تذكر في غربته موطنه الغالي. فإن هذه النكبة هالته، فقد أدرك أن الغربة ستطول، وأن لا أمل في الرجوع إلى وطنه الحبيب"[1]. فارتحل حاملا في قلبه الحزن والهموم وفي عينيه المنطفئتين فيضا من الدّموع، فتجمعت له في بلاد الغربة حسرات على بلده المضطرب والمخرب.

2-التّفجع:

وهو إبداء التأ لم على المصيبة والتحسّر على فقد شيء عزيز، وإبراز الحنين والشّوق إليه

[1] المرجع السابق، ص48.

بعد فراقه، وقد عبّر الشّاعر عن ذلك في قوله[1]:[البسيط]

أَسْتَودِعُ اللهَ إخوانًا مُبَوَّؤُهُـــــمْ فِي القَلْبِ نَارُهُمْ لِلْعَيْنِ جَنَّاتُ

تَطُولُ أَوْقَاتُ يَوْمِي بِي وأَحْسِبُهَا لِفَقْدِهِمْ سَنَواتٌ وَهِيَ سَاعَاتُ

أَكُلَّمَا قُلْتُ فِي قُرْبِ الدِّيَارِ عَسَى أَبَتْ عليَّ بِحُكْمِ البَيْنِ هَيْهَاتُ

أَمْ هَلْ يَصيفُ ويَشْتُو الوَجْدُ فِي كَبِدي وأهْلُ ذَاكَ الصَّفَاءِ المحضِ أشْتَاتُ

مَا بَيْنَ شَرْقٍ إِلى غَرْبٍ فَوا أسَفِي مَتَى يَضُمُّهُمُ لِلْوَصْـــلِ مِيقَاتُ؟

فهو يفتقد لإخوانه ويحسّ ببعده عنهم لساعات أنّه غاب سنوات؛ إذ لا يطيق فراقهم ولو للحظة فكيف تكون حاله وهو مغترب بالأندلس؟ لاشك أنّه متشوق للقائهم في كلّ لحظة، ولكن أنّى يكون له هذا والبّين يقف بينهم حاجزا؟ لذلك يقول: "أبت علي بحكم البين هيهات" فما بقي له إلاّ أن يكابد شوقه لمن فارقهم بين الشّرق والغرب، صيفا وشتاء، ولعلّ ذلك آلمه كثيرا فتأسّف لحاله بقوله: "فوا أسفي" فهذه العبارة تحمل زفرة ساخنة مليئة بالحزن والكآبة، وهي تعكس حالة الشّاعر، وعلى الرّغم من ذلك فقد أبدى في الأخير تمسكا بلقائهم من خلال قوله: "متى يضمهم للوصل ميقات؟ " فهو يتساءل متلهفا لموعد رؤية الأحباب، بل إنّه يضرب معهم موعدا، إذ يقول[2]: [البسيط]

وَلَمْ أذُقْ نَوْمَةً لَوْلاَ خَيَالُكُمُ وَأَيْنَ مِنْ نَازِحِ الأَوْطَانِ نَوْمَاتُ

فهو يجعل من حثاث نومه موعدا يلتقي فيه بأطياف أهله ودياره، على الرّغم من إصابته بالأرق لطول تفكيره فيهم.

ويتشبّث بأضعف الآمال حتّى يسمع أخبار أحبته ويبلغهم تحياته حين يجعل من الرّيح وسيلة لذلك؛ إذ يقول[3]:[البسيط]

مَاذَا عَلَى الرِّيحِ لَو أهْدَتْ تَحِيَّتِهَا إلَيْكُمُ مِثْلَ مَا تُهْدَى التَّحِيَّاتُ

فهو يتمنّى أن تحمل الرّيح بنسماتها أشواقه إليهم، وهي أمنية صادرة عن شخص حرقه

(1) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري، دراسة ومختارات، ص159.

(2) المرجع نفسه، ص160.

(3) المرجع نفسه، ص160.

الشّوق والحنين فأراد الاطمئنان على أهله والتّعبير عمّا يجيش في قلبه، خاصة وأنّ الغربة زادت من لوعته لهم، لذلك قال[1]:[البسيط]

لَنَا قُلُوبٌ شَجِيَّاتٌ لِفَقْدِكُمُ فَهَلْ لَكُمْ بَعْدَنَا هَذي السَجِيَّاتُ

....

لاَ أدَّعِي فِيهَا أنَّ لِي فِيهَا أخَا ثِقَةٍ سِـــــوَى لِقَلْبِي فِيهَا رَاحَاتُ
أسْتَغْفِرُ اللهَ مَا زَالَتْ لَهُ نِعَمٌ تَتْرَى عَلَيَّ وإنْ قَلَّتْ مَسَرَّاتُ
هِي الأمَانِي لاَ جَحْدٌ لَدَيَّ بِهَا فَإنْ ذَكَرْتُكُـــمُ فَهِي المَنِيَّاتُ

فالحزن يعتلج نفس الشّاعر لإحساسه بالفقد ولاسيما إدراكه أن لا سبيل للرجوع إلى الوطن بعد خرابه، إلاّ أنّ الشّوق أثار فيه أمنيات لم يستطع كبتها، وتبدو عاطفته صادقة؛ لأنّ مشاعره تجيش أشجانه كلّما ذكر أهله، بل يعمد إلى البكاء لتفريغ تلك الشّحنة الملتهبة في أعماقه، فيقول[2]:[البسيط]

كَأنَّنِي لَمْ أذُقْ بِالقَيْرَوانِ جَنىً وَلَمْ أقُلْ هَا لأحْبَابِي وَهَاتُـوا

....

أبْعَدُ أيَّامَنَا البِيضُ الَّتِي سَلَفَتْ تَرُوقُنِي غَدَواتُ أو عَشِيَّـاتُ

....

أمُرُّ بِالبَّحْرِ مُرْتَاحًا إلى بَلَدٍ تَمُوتُ نَفْسِي وَفِيهَا مِنْهُ حَاجَاتُ
وَأسْأَلُ السُّفْنَ عَنْ أخبَارِهِ طَمَعًا وَأنْثَنِي وَبِقَلــــــبِي مِنْهُ لَوَعَـاتُ
هَلْ مِنْ رِسَالَةُ حُبٍّ أسْتَعِينُ بِهَا عَلَى سِقَامِي فَقَدْ تَشْفِي الرِّسَالاَتُ

فهو يبدي حنينا إلى الماضي رفقة الأحباب وما كان بينهم من أخذ وعطاء في بلد مثل له المجد والعزّ، وقد خصّه بالذّكر لقربه من قلبه، وأحسّ بالأيّام التي أمضاها فيه أنّها ساعات قليلة، على الرّغم من أنّه ولد ونشأ فيها وتعلّم على يد كتّابها وما غادرها إلاّ وهو كبير، وأصبحت تلك الأيّام بالنّسبة إليه ذكريات تراوده في النّهار واللّيل، ولا يظنّ أنّه سيعيش مثلها مرّة أخرى ويبدو هذا في قوله: "أبعد أيامنا البيض التي سلفت"، وكلّما مرّ بالبحر جاشت

---

(1) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري، دراسة ومختارات، ص160.
(2) المرجع نفسه، ص161، 162.

أشجانه إلى بلد يرتاح إليه، ويلحظ أن علاقة الشّاعر بوطنه قويّة من خلال قوله: "تموت نفسي فيها ومنه حاجات" فهذه العبارة تحمل إشارة إلى شدّة تعلقه به وخاصة أنّه جعل همّه الوحيد هو سماع أخباره، فناشد السّفن القادمة من تلك الدّيار أن تحمل إليه ما يشفي فؤاده السّقيم.

3–الدّعاء:

فبعد البكاء والتّفجع على الوطن ينتقل الشّاعر إلى الدّعاء له بالسُّقيا ودوام الخير، وفي ذلك تعزية للنّفس، إذ يقول[(1)]:[البسيط]

ألاَ سَقَى الله أرْضَ القَيْرَوانَ حَيًا كَأنَّهُ عَبَرَاتِي المـــسْتَهِلاَّتُ

وَكَفَّ عَنْهَا أيَادِي المفْسِدِينَ لَهَا وَلاَ عَدَتْهَا مِنْ الخَيْرَاتِ عَادَاتُ

فهو يدعو الله بأن يسقي القيروان بأمطار تحيا بها فتجدّد الأيّام ويعود إليها الأمن والاستقرار، والملاحظ أنّه شبّه هذه الأمطار بدموعه المنهمرة، وهو تشبيه مقلوب؛ لأنّه من العادة أنّ تشبّه الدّموع في غزارتها بالأمطار ولكنّ الشّاعر لجأ إلى العكس وذلك لكثرة الدّموع التي ذرفها على وطنه وهو بعيد عنه، بعد أن كان يعيش بسلام رفقة أهله، ويدعو لها كذلك بكفّ يد الظلم التي عاثت فيها فسادا، حتّى تهنأ و تدبّ فيها الحياة من جديد.

ثم ينتقل واصفا خيرات هذا الوطن[(2)]:[البسيط]

فَإِنَّهَا لَذَةُ الجنَّاتِ تُرْبَتُـــهَا مِسْكِيَّةٌ وَحَصَاهَا جَوْهَــرِيَّاتُ

إلاَّ تَكُنْ فِي رُبَاهَا رَوْضَةٌ أنِـفٌ فَإِنَّمَا أوْجُهُ الأحْبَابِ رَوْضَاتُ

أوْلاَ يَكُنْ نَهْرٌ عَذْبٌ يَسِيلُ بِهَا فَإِنَّ أنْهَارَهَا أيْـــدٍ كَرِيمَاتُ

أرْضٌ أرِيضَةُ أقْطَارٍ مُبَارَكَـــةٍ لله فِيهَا بَرَاهِينٌ وَآيَـــــاتُ

فهو يجعلها لذّة الجنّات تربتها مسك وحصاها جواهر، وحتّى وإن لم يكن فيها رياض جميلة، فتجمع الأحباب فيها يفي بذلك، أنهارها السّخية والعذبة، فهي أرض زكية مباركة، وقد رسمت هذه التّشبيهات صورا جميلة اتّسمت بطابع المبالغة، فالشّاعر متأثر جدّا بجنّته القيروان، فيراها البلد الذي يتمناه كل إنسان، وقد أجاد في هذا التصوير من خلال اختياره اللّفظ المناسب للمعنى الذي أراده مثل قوله: مسكية، جوهريات، عذب، أنهار، مباركة، فهذه الألفاظ

---

(1) المرجع السابق، ص162.

(2) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري، دراسة ومختارات ، ص162.

تنقل صورا تثير القارئ وتشركه مع الشّاعر في إحساسه بلوعة الحرمان من هذا الوطن والمعاناة التي يكابدها جراء ذلك.

ويبدي الشّاعر استقرارا نفسيا حين يقف متّعظا ناصحا، مثل قول(1):[البسيط]

الحَمْدُ لله أنْ لَسْنَا بأوَّلِ مَنْ خَلَتْ بِهِم لِبَنَاتِ الدَّهْرِ حَالاَتُ

....

فَإنْ نَظَرْتُ لِتَجْرِيبٍ فَأكْثَرُ مَنْ يَشْكُـــــوألِبّـَـــاءٌ وَسَادَاتُ

....

وَاصْبِرْ عَلَى البُؤْسِ فَالدُّنْيَا بِذَا عُرِفَتْ مَحامِدُ العَيْشِ تَقْفُوهَا مَذَمَّاتُ

فِي قُدْرَةِ الله أنْ يَقْضي بِفُرْجَةِ مَنْ ضَاقَتْ عَلَيْهِ مِنَ الدُّنْيَا المكَانَاتُ

ويبدو أنّه يظهر تجلدا وصمودا قويا أمام حزنه العميق، من خلال حمد الله تعالى على نكبته لأنّها ليست أولى النّكبات، فالكثير من مثله قد أصيبوا، ولاشك أنّ الوقع كان أعظم عند الوجهاء والسّادات الذين شهدوا العزّ والأبهة ثم انعكست أحوالهم، فهذه الدّنيا في تغير دائم فإن أعطت يوما فلابد أن تأخذ، ولا ينفع أمام هذه الحوادث إلاّ الصّبر والإيمان بقضاء الله وقدره الذي سيؤول بعده إلى فرج.

وعلى الرّغم من الصّبر الذي يبديه فإنّه يعود في ختام قصيدته يشكو مأساته فهو "لا يمكن أن ينسى وطنه الذي ترعرع فوق تربته الزكية وقضى أيام شبابه المرحة بين ربوه وعراصه"(2)، بل يظهر تمسكا به، لذا عبّر عن حاله وهو بديار الغربة:(3)[البسيط]

مَا إنْ سَجَا اللَّيْلُ إلاَّ زَادَنِي شَجَنًا فَأتْبَعَـــتْ زَافِرَاتِي فِيهِ أنَّـاتُ

وَلاَ تَنَفَّسَتُ أنِفًا فِي الرِيَاضِ ضُحىً إلاَّ بَدَتْ حَسَرَاتِي المسْتَكِنَّاتُ

....

وَكَمْ دُعِيتُ لِبُسْتَانٍ فَجَدَّدَ لِي وَجْدًا وَإنْ كَانَ فِي مَعْنَاهُ سَلْوَاتُ

وَلَو تَرَانِي إذَا غَنَّتْ بَلاَبِلُهُ أشْكُو البِلاَبِلَ لَو تُغْنِي الشَّكِيَّاتُ

(1) المرجع السابق، ص163، 164.

(2) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري، دراسة ومختارات، ص88.

(3) المرجع نفسه، ص164، 165.

ففي اللّيل حين يحلّ الهدوء وينام النّاس تبدأ ذكريات الماضي تراوده، فيشتعل قلبه وتعلو زفراته وأناته، أمّا في الصّباح فكلّما استنشق الهواء عليل النّسمات إلاّ وأتبعه بحسرات تشق صدره، وإذا دُعي إلى البستان ليروح عن نفسه، أثار حسن منظره أيامه الماضية بالقيروان ليجد له الوجد من جديد، وإذا سمع زقزقت بلابله زادت همومه، وأحسّ أنّها رقت لحاله فأطلقت العنان لصوتها شاكية معه ما يعانيه.

ويبدو أنّ الأبيات تفيض بحرارة العاطفة وصدق التّعبير فهي تصوّر الإنسان المنكوب الذي فقد أعزّ ما لديه ليورث البكاء والنّواح، ولكن في هدوء وسكينة وبحزن عميق، فقلبه يقطر ألما وأسى على ما حلّ بمدينته الجميلة من دمار وخراب، بل إنّه يذكرها والحزن يعتلجه على فقد أقرب أبنائه، فقال في رثائه لابنه "عبد الغنيّ"[1]:[المديد]

عَثَّتِ الأعْرَابُ فِي بَلَدٍ فَاكْتَسَى ثَوْبَ البَلَى البَلَدُ

أُحْدُ يَا بَرْقَ السَّحَابِ لَهُ مِنْ جُفُونِي مَا أرْسَا أُحَـــدُ

فبعد أن عثّت أعراب "بني هلال" فسادا في بلده القيروان، خرّبت وانقطعت فيها أواصل الحياة، لذلك يدعو بالسّقيا لها مخاطبا "برق السّحاب" ليحدّ محملا بأمطار الخير فترويها بقدر ما ذرف من الدّموع التي ترسي الجبل.

4-نتائج خراب القيروان:

كان خراب القيروان سببا مباشرا في هجرة العديد من سكانها، خوفا من بطش الهلالين، وكان من بين الفّارين"الحصري الضّرير" الذي عبّر عن ذلك بقوله[2]:[الكامل]

لَولاَ رِيَاحُ [رِيَاحِ][3] لَمْ أكُ أمْتَطِي ذَا الأخْضَرَ الطَّامِي وَذَاكَ الأحْوَصَا

فسبب مغادرته لوطنه واجتيازه البحر للوصول إلى الأندلس هو اجتياح القبائل للمدينة ونشر الرعب فيها والفساد، ويقول كذلك[4]:[الكامل]

وَالقَيْرَوَانُ حِمَى أبِيكَ وَمَا نَأى إلاَّ وَرُبْعُ القَيْرَوَانِ دَرِيسُ

---

[1] علي الحصري، الديوان، ص110.

[2] المصدر نفسه، ص182.

[3] [الرياح]:بطن من عامر بن صعصعة من قيس بن عيلان، من العدنانية، وهم بنو رياح بن روبية بن عبد الله بن هلال، انظر رضا كحالة، معجم القبائل العربية القديمة والحديثة، ج2، ص457.

[4] علي الحصري، الديوان، ص211.

فهو يخاطب ابنه معلّلا سبب تركه للقيروان التي كانت له يوما حمًى بخراب ربوعها، وتكرار لفظة "القيروان " مرتين دليل على شدّة تعلق الشّاعر بها.

والملاحظ صدق الشّاعر في بكائه على وطنه، فهو يحبّه ويفتخر به، وكان لدماره وقعا كبيرا على نفسه، لا يقلّ عن أثر وفاة ولده "عبد الغني"، فكما تألّم وتحسّر على فراقه، عانى لخراب بلده وبعده عنه كذلك.

IV–رثاء الملوك:

يمثّل موت الملوك حادثا عاما على كلّ أفراد المملكة، وكان الشّعراء الأكثر إحساسا بوقع هذا الحدث، فنّظموا الكثير من القصائد حملت في أبياتها مدى تأثير وفاة هذه الشّخصيات على رعيّتها، وذلك منذ أولى العصور الأدبيّة، ففي العصر الجاهلي أبدع شعراؤه في رثاء شيوخ القبائل وملوك البلاد، مثل "زهير بن أبي سلمى" حين رثى ملك الحيرة "نعمان بن المنذر"، فقال[1]: [الطويل]

أَلَمْ تَرَ لِلنُّعْمَانِ،كَانَ بِنَجْوَةٍ مِنْ الشَّرِّ لَو أنَّ امْرأً كَانَ نَاجِيَا

خَلا أنْ حَيَا مِنْ رَواحَةٍ حَافَظُوا وَكَانُوا أنَاسًا يَتْرُكُون المَخازِيَا

فَلَمْ أرَ مَخْذُولا لَهُ مِثْلَ مُلْكِهِ أقَلُّ صَديقًا أو خَليلا مُوافيا

فهو يبدي ما كان عليه النّعمان من بأس وقوّة وشجاعة في نجدة المستغيث، لكن بعد الفتك به تغيرت الأحوال وانفضّ من كان حوله وتنكروا له ولم يبق إلاّ قلّة أخلصت بوفائها

ومن أشهر الملوك الذين سجّل التّاريخ مآثرهم وكفاحهم في بناء دولتهم، وخلّدهم الشّعراء في أشعارهم "ملوك الأندلس"، وقد عاصر الحصري بعضا منهم فعاش في بذخهم ومدحهم بشعره، فهو معروف أنّه شاعر الملوك والأمراء بالأندلس، ولكن الغريب أنّنا لم نجد مراثِيًا لأولئك الذين عاش في بلاطهم وتنعّم برغدهم مثل: عليّ بن مجاهد العامري (ت474هـ)[2] ملك "دانية"، والمعتصم بن صمادح (ت484هـ)[3] صاحب مملكة "المرية"،أو رثاء في أصدقائه منهم: غانم بن الوليد المخزومي (ت470هـ)[4] ، ويمكن من أن يرجع[5] السّبب إلى أنّ هذا الموضوع ضاع أو لم يدون؛ لأنّ الحصري شاعر يمتلك من ناصية الشّعر ما يخوله أن يقول في كلّ الموضوعات والمعاني.

ومما عثرنا عليه كان أبياتا قالها في " المقتدر بن هود" (ت475هـ) صاحب مملكة "سَرَقُسْطة"، ويمكن تقسيمها إلى:

---

(1) زهير بن أبي سلمى، الديوان، اعتنى به وشرحه حمدُو طمّاس، دار العرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص77.

(2) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري، دراسة ومختارات، ص56.

(3) الزركلي، الأعلام، ج7، ص106.

(4) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري، دراسة ومختارات، ص69.

(5) اخترنا هذا الرّأي، لأنّ سنة وفاة الملوك الذين عرفهم الحصري، وكذلك أصدقائه كانت قبل وفاته (288هـ).

1-الحكمة:

استهل الشّاعر أبياته بقول مأثور مفاده أنّ الموت هي حُكم جارٍ على كل كائن، إذ يقول[1]:[الطويل]

نَعُدُّ حُصُونًا كُلَّ دِرْعٍ وَ مِغْفَرِ وَتَعْدُو المـــنَايَا فِي عَرِينِ الغَضَنْفَرِ

وَإِحْدَى بَنَاتِ الدَّهْرِ تَنْسِفُ أُحْدَهُ وَتَهْـــــدِمُ بِالتَّدْمِيرِ بُنْيَانَ تَدْمُـرِ

....

وَمَا دَرَأَتْ عَنْ تُبَّعٍ تُبَّعٌ لَـهُ صُرُوفَ الرَّدَى الجَارِي عَلَى كُلِّ قَسْوَرِ

تضمنت هذه الأبيات تنويها بشدّة بطش المنايا وقوتها التي تخترق الدّروع والحصون، بل لها القدرة في أن تصيب عرين الغضنفر وتقضي عليه، فالشّاعر يعتبرها إحدى المصائب التي تهدّ كيان الإنسان سواء كانت سببا في مفارقة أهله وأحبابه؛ حيث تترك له اللّوعة وألم الفراق، أم جعلته أحد أهدافها، لذلك قال عنها: "إحدى بنات الدّهر تنسف أحده" فهي في كلتا الحالتين قاسمة لظهر المرء ولا سبيل لدرئها فالكلّ مصاب.

2-التفجع والتأبين:

بعد وقوف الشّاعر على حكمة استنبطها من تأمله لواقع هذه الحياة الفانية، ينتقل إلى ذكر خصال الملك والإشادة بفضائله، من كرم، وجود، وقوة، وشجاعة، وبسالة في الحروب إذ يقول[2]:[الطويل]

هُوَ البحْرُ فِي ذَا الخَطْبِ أَعْطَاكَ دُرَّهُ فَقُلْ لِلِّسَانِ انْظُمْ وَلِلدَّمْعِ فَانْثُرِ

....

أعَزُّ مَنْ اقْتَادَ الخَمِيسَ إلى الوَغَى وَأَكْرَمُ مَنْ يُدْعَى لَهُ فَوْقَ مِنْبَر

....

مَضَيْتَ فَمَا لِلأَرْضِ بَعْدَكَ لَمْ تَمِدْ وَمَا لِسَمَاءِ المَجْدِ لَمْ تَتَفَطَّرِ

يبدي الشّاعر تفجعه على وفاة هذا الملك من خلال صراخه المتمثل في قوله "فقل للّسان انظم وللدّمع فانثر"، فهو يلزم نفسه بنظم شعر يليق بمقام المتوفي وذرف دموع على رحيله،

[1] ابن بسام الشنتريني، الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، المجلد1، القسم 4، ص270، 271.

[2] المصدر نفسه، ص271.

ليبرز مشاعره الصّادقة المتدفقة من قلب حزين يتألم لفراق شخص عزيز كان عنوانا للخير ومثالا في السّخاء والعطاء فهو" البحر"، ثم يبدأ الشّاعر في تعداد المحامد والمعالي من شجاعة وحسن قيادة الجيوش في أوعر المعارك، وكرم تكرر صداه على منابر الخطباء إشادة به وقد اندثرت كلّها بموته، بل تأثرت الأرض بهذا الخطب فأجدبت والسّماء أقلعت أمطارها.

والملاحظ أنّه تطرّق في هذه الأبيات إلى معانٍ تعوّد الشّعراء نظمها في مراثي الملوك والأمراء "فلم يترك الشعراء شريفا ولا عظيما يموت وتذهب ذكراه، بل سجّلوا دائما مناقب كلّ سيّد نبيل وكلّ بطل جرئ،...، اختفى وراء ظلمات الموت"[(1)]؛ لأنّ المراثي التيّ يقولها الشّاعر في هذا الشّريف تمثل شعورا عاما بالحزن على شخص له قيمة اجتماعية، مؤثرة على قومه حتّى يبقى ذكره طيبا بعد مماته، فيمدح صفاته المتعدّدة، ويشيد بمآثره النّبيلة، وبهذا يشاع فضله ومكارمه بين الأنام، ويظهر الحصري الضّرير هذا التّفجع في مقطع آخر، حين يقول[(2)]: [المنسرح]

فَاجَأتْنَا وَالمنُونُ مُنْتَظِرَه مِنْ جَامِعِ الطَّيِّبَاتِ مُخْتَصرَه

أصَمَّ سَمْعِي حَدِيثُ حَادِثَةٍ فَلَّ السُّيوفَ الذُّكُورِ مَنْ ذَكَرَه

فوجئ الشّاعر بالحدث المروع فلم يخطر بباله أن المنية آخذة للملك "ابن هود"، لكن أبت أن تؤجل واصطفت ذوي المكارم والسيادة فأهلكت أشرفها، وهذا الحديث كان له وقع كبير فأصمّ سمعه، بل إنّ سيوف الشّجعان تفل عندما تذكره.

ويبدو أنّ الشّاعر يظهر تفجعا كبيرا تجاه المصاب، وهو السّبيل في رثاء الملوك كما يقول ابن رشيق: "وسبيل الرّثاء أن يكون ظاهر التّفجع بين الحسرة، مخلوطا بالتّلهف والأسف والاستعظام، إن كان الميت ملكا أو رئيسا كبيرا"[(3)]، وقد يكون هذا التّلهف والتّحسّر والتّأسف والاستعظام من باب الاحترام والتقدير لمكانة هذا المصاب.

وما يلحظ في هذه الأبيات أنّها تبرز حرارة العاطفة وصدق التّعبير لقول الشاعر: "أصمّ سمعي حديث حادثة"، فهذه العبارة تبدي شدّة تأثره بالحادثة، ولعلّ ذلك راجع إلى قوة العلاقة التي كانت تربطه بهذا الملك، إذ يقول الجلاني والمرزوقي:"ولا نشك أن الحصري أخلص لابن

(1) شوقي ضيف، الرّثاء، ص69.

(2) ابن بسام الشنتريني، الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، المجلد1، القسم 4، ص271.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص147.

هود إخلاصا لم يطمع به غيره من ملوك الطوائف"[1]،حتّى إنّه يذكره وقلبه يتألم لفقد فلذة كبده وهو"عبد الغني" فيقول في إحدى مراثيه له[2]:[الخفيف]

كَانَ لَيْثَ الثُّغُورِ يَغْزُو وَيُغْزِي وَابنَ هُودٍ وَلاَ تَرَى كَابْنِ هُودٍ

فهو يتأسّى به متسائلا عن ملكه، ونفوذه، وقوته، وبسالته في قيادة الحروب، واصفا إياه باللّيث حين يغزو، وذكر هذه المناقب إنّما هو مدح له وتغني بأمجاده.

ويتّضح مما سبق أنّ الشّاعر اعتمد في رثائه للملك على قسمين من الرثاء هما: العزاء والذي يظهر من خلال الحكمة التي استهلّ بها الشّاعر القصيدة، حيث وقف على حقيقة الموت وهي ضعف الإنسان أمامها، فلا أمل له في مقاومتها، بل عليه أن يذعن لها إذعانا خالصا، لينتقل إلى القسم الثاني وهو التّفجع والتّأبين في محاولة منه إلى الكشف عن أثر الصدمة من فزع وحزن، ثم الإشادة بمناقب الفقيد.

وتتداخل صور الرّثاء عند الحصري من خلال اختلاط أقسام الرّثاء الثلاثة عنده، فإن لجأ في رثاء الأبناء إلى النّدب، والتّأبين، والعزاء، فالأمر نفسه في رثاء المدن، أما رثاء الملوك فقد اقتصر على القسمين الآخرين فقط، أمّا من حيث العاطفة، فالملاحظ أنّ الحصري يتمتّع بحسٍ مرهفٍ جدًا لذلك كان شعوره ينبض بالصّدق في كلّ الأحداث التي عبّر عنها، سواء عند ندب ابنه، أو بكاء وطنه، أو تأبين ملكه، لكن وجه الاختلاف في ذلك هو وتيرة هذا الإحساس؛ حيث إنّه سيكون قويًا دافقا لأقرب النّاس له وهو ابنه "عبد الغنيّ" ثم ينقص في المواقف الأخرى.

---

[1] الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري، دراسة ومختارات، ص58.

[2] علي الحصري، الديوان، ص134

الفصـــــــل الثاني

الرثاء عند الحصري الضّرير: دراسة فنية

I – البناء الموسيقي

II –البناء النحوي والبلاغي للجمل

III –البناء التصويري

IV–التّناص

I- البناء الموسيقي :

تعدّ الموسيقى أحد المقوّمات الأساسية للشّعر، إذ إنّها مظهر تميّزه من سائر فنون القول، وهي منبع لسحره، وسرّ لجماله، فهي "أول ما يطرق الأسماع، فتشدُّها وتتسلَّلُ إلى القلوب فتأسِرها زمنا طويلا، وقد قيل...لا شيء أسبق إلى الأسماع، وأوقع في القلوب وأبقى على اللّيالي والأيام من مثل سائرٍ، وشعر نادرٍ"[(1)]. لأنّها أشدّ تغلغلاً في النّفس الإنسانية، وأصدق تعبيرا من المشاعر والأحاسيس.

وتنطوي الموسيقى على قيمة فنيّة وتعبيريّة خاصّة، حيث تمنح الشّعر قدرة على التّأثير، بل هي وسيلة فعاّلة من وسائل التبليغ، من خلالها يتمكن الشّاعر من التواصل مع المتلقي بإثارة انفعاله وتحريك مكنوناته.

ويمكن أن نُعرّف الموسيقى الشّعرية: "بأنّها الإيقاع النّاتج عن تجاور أصوات الحروف في الكلمة، وعن تآلف الكلمات في العبارة، والمنبعثة من أنغام الأوزان والقوافي في الصياغة الشّعرية"[(2)]. فالموسيقى هي الإيقاع النّاتج عن التّناغم النّاتج بين الحروف، والكلمات، والجمل، والأوزان، والقوافي في الصياغة الشّعرية، وهذا يعني أنّ الشّعر متّصل اتصالا وثيقا بالموسيقى، فهو: "أقرب قرابة من التّصوير... وأدخل في لُحمة القرابة أنّ الشّعر يعتمد على الموسيقى في آدائه فلا يوجد شعر بدون موسيقى، وهي فيه تقوم مقام الألوان في الصّورة، فكما أنّه لا توجد صورة بدون ألوان كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقى وأوزان وأنغام"[(3)]. فالشّعر والموسيقى وجها عملة واحدة، لا يمكن الفصل بينهما.

ولاحظ القدماء تلك الصّلة الوثيقة بين الشّعر والموسيقى فقال "الجاحظ" (ت255 هـ): "والعرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا على موزون"[(4)]. فاللّحن الموزون هو أساس الشّعر الموزون، ونجد "العسكري" (ت395 هـ) يذهب أبعد من هذا

---

(1) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، (د. تحقيق)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 92.

(2) أصيل بديع يعقوب وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، نحو، صرف، بلاغة، عروض، إملاء، فقه اللغة، أدب، نقد، فكر أدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ج 1، ص 1216.

(3) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 9، (د ت)، ص 96، 97.

(4) الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص285.

حين، قال : "وممّا يفضل به الشّعرُ أن الألحان التي هي أهنى اللّذات لا تتهيأ صنعتها إلاّ على كل منظوم من الشّعر، فهو بمنزلة المادة القابلة لصورها الشّريفة"[1]، فهو يرى أن اللّحن لا يقوم إلا بنظم الشّعر، وينزله منزلة المادة بصناعة الألحان.

وسار المحدثون على نهج القدماء في نظرتهم إلى موسيقى الشعر، إذ نجد "إبراهيم أنيس" يصر على أنّه : "...ليس الشّعر في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النّفوس، وتتأثر بها القلوب"[2]، فالموسيقى في رأيه هي أصل الشّعر، ومنبعه.

وتتفرع الموسيقى في الشّعر إلى فرعين يسيران في خط واحد، الأوّل : هو "الموسيقى الخارجية التي تمثلها النّغمة التي تحمل لغته في انتظام ملائم مع حالة الكلمة في التركيب الشّعري، وهذه النّغمة المتواترة هي ما أُصطلح عليه منذ القدم على تسميته بالوزن"[3].

وأمّا الثّاني: فهو "التّناغم الذي يتمّ في السّياق بين الكلمات والحروف، فتأتي التّجربة في نسق منتظم لا نتوء فيه و لا قصور، و صور ما يمكن أن يسمى بالموسيقى الداخلية "[4]. ومن التّضافر الذي يتم بين الموسيقى الخارجية، المتمثلة في الوزن و القافية - على اعتبارها جزءا من نظامه - والموسيقى الداخلية المتمثلة في جرس أصوات الكلمات والحروف مثل: االتّجنيس، و التّصريع، و التّرديد، و التّصدير...الخ، يتشكّل إيقاع النّص.

وحتّى نتمكن من استظهار موسيقى مدّونتنا الشّعرية، نتعرض لأهم الظّواهر الفنيّة التي شكّلت إيقاعها بعد الوزن والقافية، متّبعين في التّرتيب الأكثر تواترا فالأقل.

1- الموسيقى الخارجية :

والمتمثلة في الوزن والقافية :

أ- الوزن :

عُرّف الشّعر قديما أنّه: " قول موزون مقفى يدل على المعنى "[5]. فقد رُبط الوزن بالكلام ليكون معيارا على صحّة الشّعر من عدمه، لذلك كان أعظم أركان حدّه، وأولاها به

(1) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص92.

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص17.

(3) محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2005، ص31.

(4) المرجع نفسه.

(5) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص64.

خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلاّ أنّ القدماء ميّزوا بين العروض والقوافي، فعدّوهما علمين منفصلين على الرّغم من صلة التكامل بينهما .

وممّا لاشك فيه أنّ الوزن في القصيدة يقع على جميع اللّفظ الدّال على المعنى، فاللّفظ والمعنى والوزن عناصر يمتزج بعضها بالبعض الآخر فيحدث من ائتلاف بعضها إلى البعض معانٍ يتكلم فيها[1]. وهذا يعني أنّه ليس هناك وزن أفضل من آخر في استيعاب التجربة الشعرية ، فكل وزن صالح لعرض التجربة إذا تمكّن الشّاعر من عناصره الفنيّة الأخرى.

غير أنّ هناك من النّقاد البلاغين من يجعل بين الوزن والموضوع صلة مثل"حازم القرطاجنّي" (ت684هـ) في قوله: " ولما كانت أغراض الشّعر شتّى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرّصانة، وما يقصد به الهزل و الرّشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء و التّفخيم، وما يقصد به الصّغار والتّحقير، وجب أن تحاكي تلك القصائد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنّفوس... "[2]، فهو يخصص لكل غرض وزنا يوافقه، فللجدّ وزن، وللهزل وزن، وللتفخيم وزن و للتحقير وزن كذلك.

وهناك من يربط بين الحالة النّفسية للشّاعر والوزن، مثل "إبراهيم أنيس" في قوله: "إنّ هناك ارتباطا بين وزن الشّعر ونبض القلب؛ لأنّ نبضات القلب تزيد كثيرا في الانفعالات النفسيّة التي يتعرض لها الشّاعر أثناء نظمه؛ فحالة الشّاعر النفسيّة في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملكه السّرور سريعة بكثرة عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهمّ والجزع، فهي عند الفرح متلهفة مرتفعة، وعند اليأس بطيئة"[3]. فالإيقاع إذًا يعبّر عن أحوال الشّاعر وأفكاره فتتلون تبعا لذلك.

وبحور الشّعر العربي متفاوتة من حيث الشّيوع والندرة؛ بعضها يكثر عند شاعر، ويقل عند شاعر آخر، فكل و تجربته.

ونظم الحصري شعره الرثائي على ثمانية (08) أبحر، والجدول الآتي يوضح ترتيب هذه

(1) محمد بن يحي، السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص52.

(2) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص266.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص175.

البحور ونسب تواترها في القصائد:

الرتبة	البحور	تواترها	النسبة
1	البسيط	33 قصيدة	%46.47
2	الطويل	08 قصائد	%08.45
3	الخفيف	05 قصائد	%07.04
4	الوافر	05 قصائد	%07.04
5	الكامل	03 قصائد	%04.22
6	المديد	03 قصائد	%04.22
7	المتقارب	03 قصائد	%04.22
8	المنسرح	03 قصائد	%04.22
المجموع: 08	08 أبحر	66 قصيدة	%85.88

ويبدو أنّ بحر البسيط جاء في مقدمتها بنسبة (46,47%)، يليه بحر الطويل بنسبة (08.45%)، ثم بحر الخفيف والوافر بنسبة (07.04%)، ثم بحر الكامل والمديد والمتقارب والمنسرح بنسبة (04.22%).

و الملاحظ أنّ الشّاعر استطاع أن يعبر عن حزنه و آلمه في قوالب موزونة متعددة، وإن اختلفت من حيث الكم، فقد استطاع تطويع مختلف البحور الشّعرية لمعانية، وبحر البسيط- كما أسلفنا- كان أكثر البحور استيعابا لتجربته و هو " أخو الطويل في الجلالة والروعة... يصلح لرفيق الكلام... والحقيقة أن رقة البسيط من النوع الباكي، فهي تظهر في باب الرّثاء"[1]. و قد ورد معظمه مخلعا حيث قدرت نسبته بحوالي (90,9%)، وموسيقى هذا الوزن "بسيطة فطرية ... وفيه نوع من اضطراب و حَجَلان بين الخفّة و الثقل"[2]، ومن

(1) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1، ص507، 530.

(2) المرجع نفسه ،ج 1، ص131.

بين أروع ما قاله على بحر "المخلع البسيط"[(1)]:

الوَيْلُ لِي يَا حُبَيِّبي إِنْ غَالَتْ غَدًا دُونكَ الذُّنوبُ.

أَلْوَيْلُ لِيْ يَا حُبَيْيِبِي إِنْ غَالَتْ غَدَنْ دُونَكَذْ ذُنُوبُو

/0/0/ 0/ 0// 0// 0/ 0/ /0/0//0/ 0//0/ 0/0//

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

و مما قاله على بحر البسيط[(2)]:

تَغُرُّنَا دَارُنَا الدُنْيَا بِزُخْرُفِهَا وَ نَحْنُ فِي طَلَبٍ لِلْمَوْتِ مَحْثُوثِ

تَغُرْرُنَا دَارُنَدْ دُنْيَا بِزُخْـرُفِهَاْ وَنَحْنُ فِي طَلَبِن لِلْمَوْتِ مَحْثُوثِنْ

//0//0 /0//0 /0/0//0 ///0 //0//0 ///0 /0/0//0 /0/0

متفْعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفْعلن فعلن مستفعلن فاعلن فعلن

و أمّا بحر الطويل الذي احتلّ المرتبة الثانية فيمتاز بأنّه: "أرحب صدْرًا، و أطلق عناناً، و ألطف نغمًا..، وتجد دَنْدَنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصُّورة،"[(3)].

و مما قاله الشّاعر في هذا الوزن[(4)]:

إِلَى أَيِّ ضَوْءٍ مِنَ بُرُوقِ المُنَى تَعْشُو وَ غَيْثُ الصَّوَادِي سَارَ مِنْكَ بِهِ نَعْشُ

إِلَى أَيْيِ ضَوْئِنْ مِنْ بُروقِلْمُنَى تَعْشُو وَغَيْثُصْصَوادِي سَا رَمِنْكَ بِهِي نَعْشُو

//0 /0 //0/0 /0 //0/0 /0// 0/ 0/0/ //0/0 //0/0 /0 //0// /0/0/0

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

وهو وزن يناسب الرّثاء؛ لأنّ الامتداد والطّول يتّفق مع شدّة الحزن، لذلك كثر النّظم عليه في هذا الغرض، فعلى سبيل المثال نجد في جمهرة أشعار العرب "أبي زيد القريشي" [(5)] ثلاث مرثيات من سبع جاءت على بحر الطويل.

---

(1) علي الحصري، الديوان، ص108.

(2) المصدر نفسه، ص93.

(3) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص443، 444.

(4) علي الحصري، الديوان، ص216.

(5) أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، (د. تحقيق)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، (دط)، ص249، 256، 259.

وفي المرتبة الثالثة نجد كلا من بحر الخفيف والوافر، وإن كان لكلّ منهما، خصائصه فالخفيف يمتاز" بأسر قويّ معتدل مع جلجة لا تخفى... " [1]، هذا الجرس كان ملائما في كثير من الأحيان لمعاني الشّاعر، و من أبرز ما قاله على بحر [الخفيف][2]:

زَاهِدٌ فِي الحَيَاةِ أفْضَلُ عِنْدَ الـ ـلهِ مِمّنْ يَكُونُ فِيهَا رَغِيبَا

زَاهِدُنْ فِلْحَياةِ أفْضَلُ عِنْدَ لـ لَاْهِ مِمْمَنْ يَكُونُ فِيـــهَا رَغِيبَا

0/0//0/ 0//0// 0/0/// 0/ 0//0/ 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن متفْعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

وقوله كذلك من مجزوء الخفيف[3]:

عِظَةُ الدَّهرِ والرَّدى أسْمَعَتْ كُلَّ أصْلَخِ

عِظَتُدْدَهْرِ وَرْرَدَىْ أَسْمَعَتْ كُلْلَ أَصْلَخِيْ

0/0// 0/ 0//0// 0//0/ 0/ 0//0//

فاعلاتن متفْعلن فاعلاتن متفْعلن

وأمّا الوافر فهو:"بحر مسرع النّغمات متلاحقها، مع وقفة قويّة سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق...وأحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات"[4]، ومن الأبيات التي قالها الحصري في هذا الوزن[5]:

على زَهْرٍ أنَارتْ مِنْهُ أرضٌ تَهُبّ لَهُ من الفِردَوسِ رِيحُ

عَلَى زَهْرِنْ أنَارَتْمِنْه أرْضُنْ تَهُبْب لَهُو مِنَلْفِرْدَوْسِ رِيحُو

//0/0/0 //0/0/0 //0/0 // 0///0 //0/0/0 //0/0

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وجاء منها في المجزوء:[6]

---

(1) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص238.

(2) علي الحصري، الديوان، ص84.

(3) المصدر نفسه، ص108.

(4) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص207.

(5) علي الحصري، الديوان، ص104.

(6) المصدر نفسه، 102.

بَنُو الدُّنْيا كَأنَّهُمُ لِقِلَّةِ هَمِّهِم هَمَجُ

بَنُدْدُنْيَا كَأَنْنَهُمُوْ لِقِلْلَةِ هَمْمِهِمْ هَمَجُو

//0/0/0 //0///0 //0///0 //0///0

مفاعلْتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وفي المرتبة الرابعة نجد كلاًّ من "الكامل" و"المديد" و"المتقارب" و"المنسرح"، ويتفرد كلّ منها بخصائص، فالكامل هو: " أكثر بحور الشّعر جلجلة وحركات...، ودندنة تفعيلاته من النّوع الجهير الواضح الذي يهجم على السّامع مع المعنى والعواطف والصّور حتّى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال"[(1)]، ومن أمثلة ما قاله الشّاعر في هذا الوزن [(2)]:

لَهْفِي عَلَى رَيْحَانَةٍ رَاحَتْ إلَى مَثْوَى ثَوَابٍ لَيْتَ فِيهِ ثَوَائي

لَهْفِي عَلَى رَيْحَانَتِنْ رَاحَتْ إلَى مَثْوَى ثَوَا بِنْ لَيْتَ فِيـهِ ثَوَائِي

/0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 ///0/0

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن

أمّا المديد " ففيه رنّة شجو وأسى"[(3)]، وهي الرنّة تنسجم وأحزان الشّاعر، إذ قوله[(4)]:

وَجَزَيْتُ الغَدْرَ مِنْهُ بِغَدْرٍ إنَّمَا أوْفَى بِعَهْدِ الوَفيِّ

وَجَزَيْتُ لْغَدْرَ مِنْهُو بِغَدْرِنْ إنْنَمَا أوْ فَىْ بِعَهْدِ لْوَفِيْي

///0/0 /0//0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0 /0//0/

فعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلات

والمتقارب هو الآخر: "بحر سهل يسير ذو نغمة واحدة متكررة...مطرد التّفاعيل، منساب، طبلي الموسيقا، ويصلح لكلّ ما فيه تعداد للصفات"[(5)]، وممّا جاء في هذا الوزن[(6)]:

حَرِيصٌ عَلَى الذّكْرِ مُصْغٍ لَهُ إذا نَامَ أتْرَبَهُ اسْتَيْقَظَا

---

(1) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص302، 303.

(2) علي الحصري، الديوان، ص79.

(3) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص176.

(4) علي الحصري، الديوان، ص235.

(5) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص378.

(6) علي الحصري، الديوان، ص143.

حَرِيصُنْ عَلَذْذِكْرِ مُصْغِنْ لَهُو إذَا نَامَ أتْرا بُهُ سْتَيْقَظَا

0/0// 0/0// 0/0// 0// 0/0// 0/0// 0/0// 0//

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

أمّا المنسرح فهو: " بحر ليّن لم يكد يخرج عن صنفي الرّثاء النّائح والنقائض الهجائية..."(1)، وقد نظّم الشّاعر فيه بنسبة قليلة، وممّا قاله(2):

لاَ فَرِحَتْ كُلُّ طِفْلَةٍ كَحَّلَتْ بَعْدَكَ عَيْنًا وَزَرّقَتْ صَدْغَا

لاَ فَرِحَتْ كُلْلُ طِفْلَتِنْ كَحْحَلَتْ بَعْدَكَ عَيْنَنْ وَزَرْرَ قَتْ صَدْغَا

/0///0 /0/0//0 /0/0/0//0 /0//0 /0/0//0/ /0/0/0

متفعلن مفعلات مستفعلن مُتْفَعِلُن مفعلات مستفعل

هذه أكثر البحور استعمالا في مراثي الحصري الضّرير، بالإضافة إلى بحور أخرى وردت ضئيلة جدا، وهي: "المجتث" و"الرمل" بنسبة كل منهما (02.81%)، و"السريع" و"الرجز" بنسبة كل منهما (01.4%). ومن ثمة يكون مجموع البحور التي نظم فيها الحصري اثنى عشر بحرًا.

ب– القافية:

القافية هي تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية أبيات القصائد، وسميّت القافية لمجيئها في قافية البيت (آخره)، وهذا ما ذهب إليه "إبراهيم أنيس" في قوله: " ليست القافية إلاّ عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكوّن جزءا هاما من الموسيقى الشّعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوّقع السّامع تردّدها..."(3). فتكرر القافية يشكّل جرسا موسيقيا يكون آخر ما يرنّ في أذن السّامع.

وهي من أهمّ الأسس في بناء الموسيقى الشّعرية، لذلك عدّها القدماء " شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، و لا يسمى شعرا حتّ يكون له وزن و قافية"(4)، فالوزن إطار عام

(1) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص227.

(2) علي الحصري، الديوان، ص194.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246

(4) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص151.

للموسيقى التي تتشكّل وفقا لها قصيدة من القصائد، والقافية هي جزء من الوزن الشّعري وهي تمثل نوعا من الختام لأبيات القصيدة.

وتحدّد القافية بـ" الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما"[(1)]. وهناك من يحدّد القافية بقوله: " القافية عند العرب ليست إلا تكريرًا لأصوات لغوية بعينيها، وأنّ هذه الأصوات اللّغوية تشتمل الحركات التي تأتي بعدد معين يتراوح من واحد إلى أربعة يتلوها ساكن يأتي بعده حركة أو يكون بلا حركة، و تكرير هذه الأصوات اللّغوية هو السّبب في إحداث النّغم في الأبيات، وهو المسؤول عن الإيقاع الموحد ..."[(2)].

فالقافية تحدّد بالحركات التي لا تزيد عن أربع، والواقعة بين ساكنين وتكرير هذا النّظام في الأبيات هو الذي يكسبها نغمة موسيقية تشدّ انتباه القارئ عند سماعها، وهذا يمنحها أهمية كبيرة من النّاحية الشكلية، ولكنّها كما أطربت شكلا ينبغي أن يتّصل إطرابها فيصل المعنى الذي يتوخاه الشّاعر حيث اختارها " فتكون قواعد البناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسبوقا إليها ولا تكون مسبوقة إليه، فتتعلق في مواضعها، ولا توافق
ما يتصل بها"[(3)].

ولذلك فكلمات القافية في الشّعر الجيد " ذات معانٍ متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، و لا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها "[(4)]

فكلّما كانت القافية ملائمة للمعنى، وموافقة له، كان الشّعر جيدا، وبذلك تكون الموسيقى التي تنبعث من القافية والرّوي ضرورة للمعنى الذي ينشده الشّاعر.

ويعدّ حرف الرّوي أهم وحدة صوتية في القافية، فهو موضع التوقف، وآخرما يطرق

---

(1) عبد الرحمن الوجى، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص70.
(2) حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنيّة وعروضية، مصر، ج1، ص140.
(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، السعودية، (دط)، 1985، ص7.
(4) محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، سوريا، (دط)، 1996، ص176.

الأذن من البيت " فلا يكون الشّعر مقفى إلاّ بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات..."[1]. فحرف الرّوي هو آخر حرف من البيت الشّعري، ولأهميته تنسب له القصائد أحيانا ، فيقال مثلا : سينيّة البحتري ، وهمزية شوقي.

استعمل الحصري الضّرير في شعره الرّثائي جميع الحروف الهجائية رويا، لكنّها تتفاوت فيما بينها من حيث تواترها، فكان حرف "الراء" أكثر الحروف شيوعا، إذ نظم عليه (292) بيتا من مجموع الأبيات(2675) بيت، ويليه حرف "النون" (168) بيتا، ثم حرف "الميم" (149) بيتا، ثم حرف "القاف" (148) بيتا، ثم حرف "التاء" (142) بيتا، ثم حرف "الكاف" (114) بيتا، أمّا باقي الحروف فجاء نظمه عليها قليلا لا يتجاوز (المئة) بيت.

و بالنّظر إلى الأعداد السّابقة نلاحظ أن حرف "الراء" قد سجل (10,68%) من عدد الأبيات " وهو صوت مكرر يضرب اللّسان معه في اللّثة ضربات متتالية"[2]، وهو من الحروف التي يكثر استعمالها رويا في الشّعر العربي مع اللام، و الميم، و النون، و الباء، والدال[3]، و إن اختلفت في نسبة شيوعها.

ويليه حرف "النون" سجل ما نسبته (6,14%)، وحرف "الميم" بنسبة (5,45%)، وكلاهما "صوت أنفي مجهور، وإن اختلف مخرجهما"[4]، ولا تختلف نسبة حرف "القاف" و "التاء" عن "الميم" كثيرا، إذ بلغ كل منهما: (5,41%) و (5,19%) على التّرتيب، وهما حرفان "متوسط شيوعهما في الشّعر العربي"[5] لهما صفة الانفجار، وهي صفة يشترك فيها معهما كل من حرف "الكاف" و"التاء"، على الرّغم من اختلاف مخارج كل منها، "فالقاف صوت لهوي، و التّاء أسناني لثوي، أمّا الكاف فهو صوت طبقي، والباء صوت شفوي "[6].

---

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246.

(2) أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، (دط)،1997، ص96 .

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص247، 248.

(4) أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص397.

(5) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص248.

(6) أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص316، 318.

وهذه الأحرف التي استعملها الشّاعر تدخل فيما يطلق عليه بـ" القوافي الذلل"[(1)] و"الإجادة فيها عسيرة ليسرها، و ما يتبع ذلك من الإسهاب والثرثرة، والنونيات الجياد تكاد تُعدّ على الأصابع، والإجادة في التّاء كصاحبتها النون قليلة، وجيادها أقل عددا من جياد النون...، و الميم أحلى القوافي، لسهولة مخرجها، وكثرة أصول الكلام فيها من غير إسراف، وروائعها كثيرة، والباء والراء تلياتها..."[(2)]. وكل هذه القوافي متوفرة في رثاء الحصري الضرير بنسب عالية، مما يدل على قدرته الشّعرية، وحرصه على إخراج شعره إخراجا جميلا يستمتع به سامعوه.

و يظهر في شعر الحصري الضّرير الذي تطرق فيه إلى ألوان مختلفة من الرّثاء نوعان من القافية "المطلقة"، وهي ما كان رويها متحرك، و"المقيدة"، وهي ما كان رويها ساكن.

والجدول الآتي يوضح نسبة تواتر كل منهما:

نوع القافية	نسبة تواترها
المطلقة	%96,77
المقيدة	%03 ,33

يُبين الجدول أنّ القافية المطلقة هي الأكثر ظهورا من المقيدة، إذ تواترت بنسبة (%96,77)؛ أي بلغت (180) قافية مطلقة من مجموع القوافي التي عددها (186) قافية، وهي نسبة كبيرة جدا تدلّ على أنّ الشّاعر أطلق لنفسه العنان للبكاء وشكوى من نوائب الدهر.

ولم يكتف الحصري الضّرير بالقافية المطلقة لإطلاق صوته، بل لجأ إلى الزيادة من خلال بعض حروف القافية مثل حروف "الردف"[(3)]

ومن أمثلة حرف الردف الألف،في قوله[(4)]: [البسيط].

---

(1) القوافي الذلل: أي المسيرة التي توفر للشاعر رصيدا من المفردات يعينه على جلب المعاني الميسرة، انظر عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، ج 1، ص58.

(2) المرجع نفسه، ص 58، 60.

(3) الردف هو حرف مد (ألف، واو، ياء) أولين (حرف علة واقع بعد حركة لا تجانسه كالواو في "نون" و الياء في "غيم"، انظر: محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص142.

(4) علي الحصري، الديوان، ص 164،165

كَمْ مِنْ فُؤَادٍ وَ مِنْ جِسْمٍ تَرَكْتهُمَا قِسْمَيْنِ مَا بَيْنَ أَشْوَاقٍ وَ أَسْقَامِ
هَلْ نَحْنُ فِيكَ جُسُومٌ دُونَ أَفْئِدَة أَمْ نَحْنُ أَفْئِدَةٌ مِنْ دُونِ أَجْسَامِ
سَبقْتَ وَالِدَكَ الوَانِي وَ ضُمّرُهُ مُهيَّئاتٌ لإِسِــــرَاجٍ وَ إِلْجَامِ

و من أمثلة الردف بالواو و الياء، قوله(1): [البسيط].

مَالِي أَرَى فِهْر قَدْ أَوْدَتْ شَوَاهِقُهَا وَ أَجْدَبَتْ أَرْضَهَا ذَاتَ الجثاجيثِ
بَكَيْتُ مُسْتَسْقِيًا بِالدَّمْعِ حِينَ جَرَى فَــــلَمْ أَزِدْ نَارَ قَلْبِي غَيْـرَ تَأْرِيثِ
أَسْتَغْفِرُ الله مِنْ عَهْدِ التِي نَكَثَتْ فَاسْتَبْدَلَتْ بِي وَمَا عَهْدِي بِمنَكُوثِ
عَبْدُ الغَنِي أسْكُنِ الفِرْدَوْسَ فِي ظُلَل وَاطْمَثْ مِنَ الحُورِ سِرْبًا غَيْرَ مَطْمُوثِ

وأحيانا يشعر الحصري أنّ مدّ صوته الشّعري بهذه الأحرف لا يفي بالمطلوب فيلجأ إلى (الوصل)(2) ليزيد صوته امتدادًا كقوله(3): [المقتضب].

أَتْكَلَتْ بِأَزْهَارِهَا فِهْرُ يَا لِمَعْشَرِهَا
هَلْ تَرَى السَمَاءَ هَوَى نَجْمُهَا ابْنُ نَيّرهَا
هَلْ تَرَى الجِبَالَ جَرَى الحُكْمُ فِي تَسَيرِهَا

و من أمثلة الوصل "بالهاء" قوله(4): [المنسرح]

مُتَوّجٌ مِنْ جُذَامَ مَاتَ لَهُ ثَلاَثَةٌ فَلْيَعِشْ لَهُ عَشَرَه
ثَلاَثَةٌ لاَ خِلاَفَ أَنَّهُمُ خَيْرٌ مِنَ الفَرْقَدَيْنِ وِالزُّهَرَه
مَا نَفَعَ المُشْتَرِي وَلاَ زُحَلاً ضَوْءٌ بَلِ الله مُنفِذٌ وقَدَرَه

استخدم الحصري "الوصل" في شعره بنسبة (45,81%) أي ما يقارب نصف شعره الرّثائي، مما يدلّ على أنّه انفجر من كثرة الحسرة التي بداخله، فكان الصّراخ سبيله.

(1) المصدر السابق، ص94، 95.
(2) الوصل: هو حرف مدّ أو هاء يتلوان الرّوي المتحرك المطلق خاصة، انظر محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص141.
(3) علي الحصري، الديوان، ص118.
(4) الجيلاني و المرزوقي، أبو الحسن القيرواني، ص128، 129.

والتزم الحصري الضّرير في رثائه "لزوم ما لا يلزم"[1] محتذيا في ذلك بلزوميات "المعري"، والذي كثيرا ما قلّده في نظمه حتى قال عنه صاحب الذخيرة "ما رآه يسلك إلاّ سبيل المعري فيما انتحى"[2]، ولاشك في أنّه يمتلك ناصية اللّغة، والقدرة على صناعة الشّعر ما مكّنه من مجاراة المعري.

ومن القصائد التي حاول أن يلتزم فيها ما لا يلزم قوله[3]:[المديد]

يَابْنَ تِسْعٍ كَانَ يَفْهَمُ مَا رَفَــــعَ المَعْنَى وَ مَا نَصَبَا
خُذْ مِنَ اللهِ الأَمَانَ فَمَنْ خَفَّ ظَهْرًا لَمْ يَخَفْ نصَبَا
إِنَّمَا يَخْشَى العِقَابَ غَدًا مَنْ غَوَى فِي شَيْبِهِ وَصَبَا

و في قوله كذلك[4]:[المجتث]

تَغَلَّبَ الدَّهْرُ حَتَّى رَاعَ الزَّئِيرَ نُبَاحُ
كُنَا بِعِزِّكَ نُحْمَى فَالَيْوَمَ صِرْنَا نُبَاحُ

ولعلّ ما يلفت انتباه القارئ أنّ هذا الالتزام يزيد من الإيقاع الصوتي بتكرار الحروف نفسها على توالي الأبيات، لذلك جُعل لزوم ما لا يلزم "من وجوه البراعة في النّظم والبلاغة في القول؛ لأنّه يزيد من الوحدات الصوتية"[5].وهذا يعني أنّ الحصري شاعر صانع تتجلي في رثائه براعة النّظم وجودة الصناعة.

ونرى أنّ الشّاعر لم يلتزم حرفين أو ثلاثة في القافية، بل فرض على نفسه نظم قصائد، كما فعل في "ذيل اقتراح القريح واجتراح الجريح"، حيث تقيد فيه بعدد محدود من الأبيات، ختم فيه كل بيت بحرف ابتدأ به، ما عدا البيت الأوّل من القصيدة، حيث يبتدأ بالحرف الذي ختم به في القصيدة التي قبلها، مثل قوله[6]: [مخلع البسيط]

---

(1) هو أن يجيء قبل حرف الروي ، أو ما في معناه من الفاصلة ، ما ليس بلازم في السّجع انظر: الخطيب، القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني و البيان و البديع، قرأه و كتب حواشبه و قدم له ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (دط)، 2008، ص208.

(2) ابن بسام، الذخيرة في محاسن أصل الجزيرة، ج 1، ص246.

(3) علي الحصري، الديوان، ص87.

(4) المصدر نفسه، ص107.

(5) محمود فاخوري، موسيقى الشعر، ص166.

(6) علي الحصري، الديوان، ص272.

فَاضَتْ دُمُوعِي عَلَيْهِ وَجْدًا وَمَالَهَا مُذُ جَرَتْ وُقُوفُ
فَقَرٌ أَصَابَ الغِنَىَّ فِيـهِ فَلاَ تَلِيدٌ وَ لاَ طَرِيـفُ
فَرْعٌ زَكَا فِي سَمَاءِ مَجْدٍ فَلَمْ يَنَلْ طُولَهُ مُنِيفُ

ثم قال في القصيدة التالية(1):[مخلع البسيط]

فَإِنْ يَكُنْ عَقَّ فِيـــكَ فَالٌ فاللهُ يُجْزِيهِ بِالعُقُوقِ
قَضَى لَكَ اللهُ يَوْمَ يِ َقْضِي بَيْنَ الأَبَاطِيلِ وَالحُقُوقِ
قُرَّةُ عَيْنٍ مَتـــــَى التَّلاَقِي عَلَّكَ تَشْفِي مِنَ الحَرِيقِ

ويبدو أنّه وفر لأبياته موسيقى دون أن يخل بالمعنى، فهو مع هذه القيود الشديدة المثقلة "كان شعره قويا متينا لا يقل قيمة عن شعره الآخر الحرّ المطلق من القيود"(2)، ولعلّ ذلك راجع إلى براعته في النّظم، وقدرته على اختيار الألفاظ المناسبة للمعنى من دون أن يتكلف، ما دامت المادة اللّغوية من أيسر محفوظاته، ومخزوناته.

2– الموسيقى الداخلية :

تُعدّ الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) سمة بارزة في بناء القصيدة العمودية، فهي مسارٌ إيقاعيٌ إجباريٌ على الشّعراء وهم في ذلك لا يتفاضلون، وأمّا الموسيقى الداخلية فهي مسارًا إيقاعيا يخضع لاختيار الشّاعر فتبرز تميزه عن غيره، وهي تُضفى على إيقاع القصيدة تجدّدا وتلوّنا، يكسر رتابة الإيقاع الخاريجي؛ ذلك" أنّ موسيقى الشّعر لم يضبط منها إلاّ ظاهرها، وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي، ووراء هذه الموسيقى الظّاهرة موسيقى خفيّة تنبع من اختيار الشّاعر لكلماته، وما بينهما من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنّ للشّاعر أذنا داخلية وراء أذنيه الظّاهرة، تسمع كلّ شَكْلَة وكلّ حرف وحركة بوضوح تام. و بهذه الموسيقى الخفيّة يتفاضل الشعراء"(3).

(1) المصدر السابق، ص273.
(2) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص97.
(3) المرجع نفسه، ص 97.

فالموسيقى الدّاخلية هي ذلك النّغم الخفيّ الذي تحسّه النّفس عند قراءتها للنّص، وهي تتحقق من خلال حسن اختيار الأديب لكلماته بحيث تتجاور في انسجام، وانسياب مع التّآلف والتّلاؤم.

والدّارس للشّعر العربي يُدرك قيمة الجرس النّاتج عن وقع اللّفظة في الأذن، وكيف يزيد موسيقى القصيدة جمالاً وقوةً، ومن هنا جاءت عناية الشّعراء ببعض المحسنات البديعية كالتّجنيس، والتورية، والتّصريع، والطباق، والمقابلة، وغيرها، وذلك لما فيها من رنّة موسيقية ذات تأثير حسن، وقدرة على التبليغ، و لاسيما إذا جاءت عفوية.

ومن خلال شعر الرّثاء عند الحصري يتبيّن أنّه قد حصر الموسيقى الداخلية في قصائده على عدّة أنواع من ألوان البديع أبرزها:

أ- التّصريع:

وهو أحد الأشكال الإيقاعية المميزة للشّعر العربي، فقد اهتمّ به الشّعراء منذ القديم، وعرّفه "ابن رشيق" بأنّه: " ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[1].

وهو في الشّعر بمنزلة السّجع في النثر، وفائدته في الشّعر أنّه قبل كمال البيت الأوّل من القصيدة، يعلم قافيتها، وشُبِّهَ البيت المصرّع بباب له مصرعان متشاكلان..، وفيه دلالة على سعة القدرة على أفانين الكلام[2]، فالتّصريع الذي نجده في مطالع القصائد يُعد ذا قيمة وأهمية بالغتين، و قد أولاه النّقاد القدامى رعاية خاصة لما له من طاقة على ضبط الإيقاع والتّأثير في النّفوس، يقول حازم "فإن للتّصريع في أوائل القصائد طلاوة و موقعًا من النّفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، و بمناسبة تحمل لها بازدواج صيغتي العروض، والضرب، وتماثل مقاطعها لا تحصل لها دون ذلك"[3]. فالتّصريع يضفي على البيت موسيقى مترددة، تطرب لها الأذن قبل أن يصل البيت إلى نهايته، فلا تجفل عنه الأذن، و لا تشرد عنه النّفس، من خلال ازدواج صيغتي العروض و الضرب.

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص173.

(2) عائشة فريد، وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء، القاهرة، مصر، (دط)، 2000،ص 211.

(3) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص283.

وبلغت عدد القصائد المصرّعة في رثاء الحصري الضّرير "تسعا وثلاثين" قصيدة من مجموع "واحد وسبعين" قصيدة، وهو عدد قليل مقارنة بمنوال الشّعراء القدامى في تصريعهم لقصائدهم؛ إذ إنّ أكثر شعرهم صرّع فيه البيت الأوّل[1]. ومن أمثلة ما ورد منه في المدوّنة قول الشّاعر[2]:[مجزوء الخفيف]

مَنْ مُجِيرِي وَ مُصْرِخِي قد هَوَى كُلُّ أبْلَخِ

فالكلمتان المصرعتان هما " مُصْرِخِي" و" أبْلَخِ "، وقد اتّفقنا في إيقاع واحد فجاء كل منهما على تفعيلة واحدة هي "فاعلن"، بالإضافة إلى تكرر صوت "الخاء" في كلا المصرعين، مما جعل الكلمتين أكثر انسجاما، ولهذا أثر واضح على النّغم، ويمكن أن نقيس هذا على قوله[3]:[السريع]

رِضًا بِحُكْمِ اللَّهِ لا سُخطًا بِعَدْلِهِ يَأْخُذُ مَا أعْطى

اشتركت الكلمتان: "سخطا" و "أعطى" في التفعيلة "فاعل" و في صوت "الطاء"، محققتين تناغمًا موسيقيًا يضبط مجرى القصيدة؛ لأنّ للتّصريع دورا آخر لا يقل أهمية عن التهيئة للخوض في كلام موزون، باعتباره ضابطا إيقاعيا مميزا، فالشّاعر إذ يصرّع إنّما يهيئ لاستيعاب نموذج إيقاعي معين وربط السامع به، فلا ينّد عنه و لا يتوقع مجرى آخر للقصيدة غير ما سمعه أول وهلة[4]، و هذا ما تميز به مطالع القصائد المصرّعة.

و أمّا القصائد غير المصرّعة فتنحصر معظمها في ذيل اقتراح القريح واجتراح الجريح، و مع ذلك نجد فيه قصيدة مصرعة استهلّها الشّاعر بقوله[5]:[مخلع البسيط]

أَبْتَغِي بَعْدَكَ البَقَاءُ وفي وفَاتِي لك الوَفَاءُ

---

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني و البيان و البديع، شرح و تعليق و تنقيح عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، ط 3، 1993، ج1، ص 406.

[2] علي الحصري، الديوان، ص108.

[3] المصدر نفسه، ص173.

[4] رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، بحث في تجليات الإيقاع تركيبا و دلالة جمالا، عالم كتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011، ص 146.

[5] علي الحصري، الديوان، ص241.

و لعلّ الشّاعر لم يكثر من التّصريع في هذه المجموعة من القصائد؛ لأنّه أخصها بالشكوى من الدَّهر، و ألم الفراق، فلم يوليه اهتماما، و اكتفى بالتعبير عن خوالجه فقط.

وورد التّصريع في مواقع أخرى غير المطالع، فقد يصرّع الشّاعر في غير الابتداء وذلك "إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتّصريع، إخبارا بذلك و تنبيها عليه...وهو دليل قوة الطبع، وكثرة المادة إلاّ أنّه إذا كثر في القصيدة دّل على التّكلف"[1]. فهذا النّوع من التّصريع يعطي لَفْتة ببدء قصة أو قصيدة جديدة، و يكون له الأثر البارز إذا قلّ حضوره في القصيدة، و قد تواتر في شعر الحصري الرثائي "خمسا وعشرين" (25) مرّة و هو عدد قليل إذا ما قورن بالعدد الكلي للأبيات.

و عموما فإنّ التّصريع أضفى جرسا موسيقيا لافتا للانتباه، خاصة وأنّ الشّاعر لم يكثر منه في قصائده؛ لأنّ التّصريع يحسن "إذا قل و جرى مجرى الغُرَّة في الوجه، أو كان كالطراز من الثّوب، أما إذا تواتر وكثر فيكون من أمرات الكلفة"[2]، و لذلك وفق الشّاعر في توظيف التّصريع جماليا من حيث توفير الجرس الموسيقي، ودلاليا من حيث أنّه خلق في القصائد جوّا يتجاوب وحالة الشّاعر الذي يملؤه الأسى و الحزن لما حلّ به من مصائب.

ب–التّجنيس :

التّجنيس هو" أن تجيئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[3]. و بمفهوم آخر هو: "أن تكون في الشّعر معانٍ متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة"[4]. فالتّجنيس يقوم على التماثل الصوتي، والتباين الدلالي.

وهو من الحلل اللفظية والألوان البديعة التي لها تأثير بليغ، تجذب السّامع، وتحدث في نفسه ميلا إلى الإصغاء والتّلذذ بنغمته العذبة، وتجعل العبارة على الأذن سهلة ومستساغة، فتجد من النّفس القبول، و تتأثر به...، و تقع من القلب أحسن موقع[5]. و هو أنواع منها ما

(1) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 173.

(2) عائشة فريد، وشي الربيع في ضوء الأساليب العربية، ص 211.

(3) ابن المعتز، البديع، تعليق اغناطيوس كراتشقوفسكي، لينينغراد، (دط)، (دت)، ص25.

(4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص162.

(5) عائشة فريد، وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، ص161.

تواتر في رثاء الحصري الضّرير، فحققت له نغمة متلائمة و الحالة التي هو فيها، وهذه الأنواع هي:

1- التّجنيس التّام:

وهو ما اتفق ركناه لفظا واختلفا معنى، بلا تفاوت في تركيبهما ولا اختلاف ففي ترتيبهما، ولا اختلاف في حركتهما، فالاتفاق اللّفظي يشمل أربعة أنواع: نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها[1].

وهذا النّوع من أكمل أصناف التّجنيس، وأرفعها رتبة وأولها في التّرتيب[2]. ومن أمثلة استغلال الحصري الضّرير لطاقته الدلالية والصوتية، قوله[3]:[المتقارب]

وَقَالَ لَكَ اللهُ سِرْ تَرِثْ جَنَّتِي لاَ تَرِثْ

جانس الشّاعر بين الكلمتين "ترث" وهي من " وَرَثَ"، و "ترث " وهي من "رَثَّ"، ليشير إلى مقام ابنه في الآخرة وهو الجنّة الخالدة، مستغلا قوة هذا التّجنيس على الإيحاء، وقدرته على الإيهام بالتوحيد الدّلالي نتيجة للتوحيد الصّوتي الذي شكل جرسا موسيقيا ملفتا للانتباه، فكان بذلك أكثر تأثيرا، وأقدر تبليغا.

وفي وصفه لتفاقم مرض ابنه، يقول:[4][المديد]

سَالَ حَتَّى سَالَ عُوَّادُهُ هَلْ طَعَنَتْهُ الحَرْبُ بِالسَمْهَرِيِّ

تضمن هذا البيت تجنيسا تاما بين الكلمتين (سال) و (سال)، فهما متشابهتان في نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها، لكنها مختلفتان في المعنى، فالكلمة الأولى أراد بها الشّاعر كثرة جريان الدّم من أنف ابنه، وأما الثانية فأراد بها "السؤال"، والذي طرحه زائروه، وهم مستغربون من نزيف هذا الولد، وكان لهذا النّوع من التّجنيس أثر في تشويق القارئ لمعرفة المعنى المقصود "لأنّ اللّفظ إذا حُمِل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر، كان للنّفس تشوّق إليه

---

(1) علي الجندي، فن الجناس، بلاغة، أدب، نقد، دار الفكر، مصر، (دط)، (دت)، ص62-64.

(2) عبد القادر حسين، فن البديع، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1983، 116.

(3) علي الحصري، الديوان، ص98.

(4) المصدر نفسه، ص236.

وهو ألطف مجاري الكلام، ومن محاسن مداخله، بل هو من الكلام كالغُرَّة في وجه الفرس"[1]. فهو يعمل على إثارة القارئ لمعرفة مقصود كلّ منها ناهيك عن الجرس الموسيقي النّاتج عن تكرر الأصوات.

وفي بيت آخر يقول[2]:[الخفيف]

**قَدَّسَتْ قَبْرَكَ العِظَامُ العِظَامُ		فَعَلَيْهَا مِنَ السّلامِ السَّلامُ**

تشاكلت الكلمتان "العظام" و"العظام" صوتيا وتباينتا دلاليا، فالكلمة الأولى أراد بها الشّاعر "العظم"، وأما الثانية فأشار بها إلى عظمة عظام ابنه المصاب، وبهذا استطاع الحصري إثارة المتلقي وإشراكه معه في الإحساس بلوعة فقد مثل هذا الولد العظيم، ضف إلى ذلك الجرس الموسيقي النّاتج عن الكلمتين، والذي تضاعف بالتّصدير الواقع في نهاية البيت.

2- التّجنيس النّاقص :

وهو اختلاف يلحق اللّفظين إمّا في أنواع الحروف، أو في أعدادها، أوفي هيأتها، أو في ترتيبها[3].

وسمي ناقصا "لاختلاف الركنين في عدد الحروف يلزم منه نقصان أحدهما عن الآخر لا محالة"[4].

ومن أمثلته في رثاء الحصري، قوله[5]:[المتقارب]

**رَمَانِي زَمَانِي، الذي		إذَا طَلَبَ الحَرَّ حَثْ**

استعان الشّاعر في هذا البيت على طاقة التّجنس النّاقص، للتّعبير عن قسوة صروف الدّهر التي نالت منه، فجانس بين الكلمتين "رماني" و"زماني"، مؤكدا معاناته.

و من تجنيساته كذلك قوله[6]:[البسيط]

**وَ كَأْسِ ثُكْلٍ عَلَى ريٍّ شَرِبْتُ بِهَا		فَرُحْتُ مِنْهَا بِتَمْرِيضٍ وَ تَمْرِيـــثِ**

---

(1) عبد القادر حسين، فن البديع، ص109.

(2) علي الحصري، الديوان، ص165.

(3) الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، ص93.

(4) علي الجندي، فن الجناس، ص93.

(5) علي الحصري، الديوان، ص95.

(6) المصدر نفسه، ص93.

تُوفِّيَ الخَلَفُ الزَاكِي، وَ عِشْتُ كَمَا تَرَ ضَى العِدَا عَيْشَ مَكْرُوبٍ وَ مَكْرُوثٍ

حقق الشاعر تجنيسا ناقصا بين كلمتي "بتمريص" و "تمريث"، و بين كلمتي "مكروب" و "مكروث"، فالشّكل الأوّل كان تجنيسا ناقصا بالاختلاف في عدد الحروف و نوعها، وأمّا الثّاني فكان باختلاف نوع الحرف الأخير، وقد استطاع من خلالهما الإشارة إلى الحالة التي آل إليها بعد موت ابنه من حزن، وبؤس، وضيق.

و تتعالى صرخاته في قوله[1]:[الوافر]

خَبَا قَمَرٌ وَ غَابَ زُلاَلُ صَادٍ فَخَابَ المُسْتَمِي وَ المُسْتَمِيحُ

نلحظ في هذا البيت وجود شكلين متجانسين، الشّكل الأوّل تمثل في الكلمتين "خبا" و"فخاب" و هو تجنيس ناقص بزيادة حرف في بداية الكلمة الثانية(ف)، والشّكل الثّاني في الكلمتين "المستمي" و "المستميح" و هو تجنيس ناقص بزيادة حرف في نهاية الكلمة، ووجه الحسن " في هذا النّوع الذي يأتي فيه زيادة في آخر، أنّك تتوهم قبل أن يرد عليك الحرف الأخير؛ أنّك تكرر الكلمة الأولى لمجرد التّوكيد، فإذا أتيت على آخر الكلمة انصرف عنك هذا الوهم وحصلت لك الفائدة بعد اليأس منها"[2]، فالغاية من هذا التّجنيس هو إثارة المتلقي من خلال النّغمة الموسيقية النّاتجة عن الإيقاع المتشابه لتبيّن حقيقة المعنى المراد وهو أنّ غياب "عبد الغني" كان له أثر كبير على من هم حوله، ولاسيما من اعتاد على عطائه وسخائه، وبرحيله انقطعت كلّ الخيراته ولم يترك وراءه إلاّ الثّكل المؤلم. وقد تضاعفت هذه النّغمة الموسيقية بوجود شكلين من التّجنيس النّاقص.ولاشك أنّ التّجاوب الموسيقي من تماثل الكلمات تماثلا كاملا أو ناقصا تطرب له الآذان، وتهتز له أوتار القلوب.

3- التّجنيس الاشتقاقي:

وهو أن تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها[3]، بمعنى أن الكلمتين المتجانستان يجمعهما جذر لغوي واحد، وقد ورد هذا من التّجنيس بكثرة في رثاء الحصري، منه ما جاء في قوله[4]:[الخفيف]

---

(1) علي الحصري، الديوان، ص106.

(2) عبد القادر حسين، فن البديع، ص116.

(3) ابن المعتز، البديع، ص25.

(4) علي الحصري، الديوان، ص83، 84

ضَمَّنِي شَاكِيًا إليَّ وَ قَلْبِي كُلَّمَا يَشْتَكِي يَطِيرُ وَجِيبَا
وَعَظَتْنِي الدُّنْيَا مَوَاعِظُ شَتَّى وَأقَلُّ العِظَاتِ تَكْفِي اللَّبِيبَا

يصف الحصري لهفته على ولده المصاب حين يشكو له كربته، إذ يتأثر بحالته حتّى إنّه يشعر أنّ قلبه سيطير من شدّة الخفقان خوفا عليه، وذلك ما أجاد الشّاعر التعبير عنه حين جانس بين "شاكيا" و"يشتكي"، ثم ينقل شكواه من ثقل مصائب الدّهر التي ألمت به، إذ أنّ أقلّها يكفي كلّ عاقل صبور، ولاشك أن كثرتها تحبط المرء وتجعله غير قادر على تحملها، ولاسيما إصابة الابن، وقد رصد الشّاعر مجموعة من التّجنيسات الاشتقاقية المعبرة عن ذلك (وعظتني، مواعظ، العظات)، والتي استطاع من خلالها التأثير في نفس المتلقي بتكرر معناها وبإيقاعها الموسيقي المتشكل من تردد الصوت نفسه.

ومن أمثلته كذلك، قوله[1]: [المقتضب]

كُلُّ أمَّةٍ ذَهَبَتْ فِي ذَهَابِ أعْصُرِهَا

يحاول الشّاعر أن يستمدّ الصّبر بتذكر أحوال الأمم السّابقة، فيجد أن كلّ أمة زالت بانتهاء عصرها، لتأتي من ورائها أمّة أخرى وتلقى المصير نفسه ، وقد لجأ للتّعبير عن معناه إلى التّجنيس الاشتقاقي بين الكلمتين "ذهب" و"ذهاب"، ليؤكد بهذا التّماثل الصّوتي على الدّلالة ويقرّرها.

ويعبر عن خسارة ابنه في قوله[2]: [السريع]

قَد سَاءَ فِهْرًا مَا سَاءَنِي فَنَحْنُ فِي رُزْئِكَ أشْرَاكُ

لاشك في أن وقع الصّدمة كان قوي على الوالد وأفراد قبيلته، فكلاهما اشتركا في رزئه، وقد عبّر الحصري عن ذلك بتوظيفه التّجنيس الاشتقاقي بين الكلمتين "ساء" و"ساءني" ليؤثّر على السّامع موسيقيا ودلاليا؛ لأنّ التّجنيس يعتمد على إيقاع يتردّد متتاليا متصلا حينا أو منفصلا، وفق المعنى الذي يريد الفنّان توصيله إلى المخاطب، ليؤثر في عقله، ونفسه[3].

---

(1) المصدر السابق، ص122.

(2) علي الحصري، الديوان، ص153.

(3) منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (دط)، 1986، ص83.

4-التّجنيس المركب:

وهو أن يكون اللّفظان أحدهما كلمة واحدة، والثّاني مركب من كلمتين فيهما حروف الكلمة الواحدة نوعا، وعددا، وضبطا[1]، وسُمّي مركبا لتركب أحد لفظيه[2].

وتردد هذا النّوع من التّجنيس كثيرا في رثاء الحصري، ومن أمثلته[3]:[المتقارب]

وَهَمْتُ وَهِمْتُ لِلُقْيَاكَ يَا سُرَرَ المُحِبِّ وَيَاقُوتَهُ

وإنْ غَيّرَ السُّقْمُ مِنْ وَجْنَتَيْكَ دُرَّ الشَّبَابِ وَيَاقُوتَهُ

حقق الشّاعر في هذين البيتين جرسا موسيقيا لفت انتباه المتلقي، من خلال تجانس الكلمتين (ياقوته) و (ياقوته)، فهما المتشابهان في الصوت، حتّى إنّ القارئ يتوهم أنّهما كلمة واحدة وقد تكررت، ولكن بعد تأمل يجد أنّهم مختلفين في الرّسم، فالكلمة الأولى مركبة من حرف النّداء "يا" والاسم " قوت"، أما الكلمة الثّانية هي كلمة واحدة وهي "الياقوت"، واستغل طاقة هذا التّجنيس ليبين شدّة تعلقه بهذا الابن الذي يرى فيه غذاء يحيه، ودرّ الشباب جمالا، ويسمى هذا النوع من التّجنيس "بالمفروق"[4].

ونلحظ في البيت الأول تجنيسا ناقصا بين الكلمتين "وهمت " وهمت" فالكلمة الأولى تعني "تخيلت" ، والثانية تعني "اشتقت".

و يقول كذلك[5]:[المنسرح]

أبُوكَ بِالعَيْشِ غَيْرُ مُكْتَرِثِ لَيْسَ يُبَالِي أعَاشَ أمْ هَلَكَا

فَقَدْ كَانَ يَهْوَى الحَيَاةَ فِي دَعَةٍ لَوْ أنَّ رَيَبَ المنُونِ أَمْهَلَكَا

يتضمن هذان البيتان تجنيسا مركبا مبنيا على الاختلاف، لكن أحد ركنيه مستقل والآخر مركب من كلمة وبعض كلمة في قوله: (أم هلكا) و(أمهلكا) ويسمى هذا النّوع

[1] محمود المراغي، علم البديع، دارالعلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص112.

[2] علي الجندي، فن الجناس، ص75.

[3] علي الحصري، الديوان، ص92.

[4] المفروق: وهو ما تشابه ركناه لفظا لا خطا، وسمي مفروقا لافتراق الركنين في الخط، انظر: عبد القادر حسين، فن البديع، ص112.

[5]علي الحصري، الديوان، ص153.

ب" المرفوء"[(1)]، وقد اعتمد الحصري على هذا اللّون التّجنيسي، ليظهر أنّه يحيا حياة تعيسة، فهو لم يعد راغبا في العيش بعد وفاة ابنه، ويقول[(2)]: [السريع]

**هَذَا أبُوكَ أكَنَّ حَسْرَتَهُ		لَكِنَّ عَيْنَيْهِ وَشَتَا**

**لاَ تَعْجَبُوا مِنْ حَرِّ زَفْرَتِهِ		قَدْ صَافَ فِي جَمْرِ الغَضَا وشَتَا**

جانس الشّاعر بين كلمتي (وشتا) و(وشتا)، وهو تجنيس مركب من نوع آخر يسمّى ب "المتشابه"[(3)] ، وتعني الكلمة الأولى "الوشاية"، أمّا الكلمة الثانية فتعني الشّتاء، وكان غرض الحصري من هذا التّجنيس التّبليغ عن معاناته بعد فقد خليفته وبقائه لجراح يكابدها، ولأهات تحمل حسرتة المحرقة في الصيف والشتاء.

والملاحظ على توظيف الشّاعر للتّجنيس المركب أنّه يتبعه أحيانا بالتّجنيس الاشتقاقي حتّى يضاعف من قوة الجرس الموسيقي، وبذلك يضمن التفات السّامع، بإصغائه للموسيقى التي يعزفها من خلال الكلمات، فهو بارع في انتقائها وتوظيفها؛ وشحنها بأفكاره معنى وصوتا؛ لأنّه ينتج عن وضع الألفاظ موسيقى خاصة تساعد في زيادة حسن المعاني بما تنطوي عليه من مفاجأة تثير الذهن، وتقوي إدراكه للمعنى المقصود[(4)].

ج–التّورية:

وتسمى الإيهام، والتّوجيه، والتّخبير، والتّورية أفضل في التسمية وأولى، لأنّك تقول: وريتُ الخبر، أي جعلته ورائي، وسترته، وأظهرت غيره، لذلك كان معنى التّورية في البديع هو أن يذكر لفظ له معنيان، معنى قريب ومعنى بعيد، ويكون المعنى المقصود هو البعيد اعتمادا على قرينة خفيّة[(5)]، فالتّورية هي أن تكون الكلمة محتملة لمعنيين، قريب، وبعيد، ويراد بها البعيد منهما.

(1) المرفوء: وهو ما كان ركنه المركب مؤلفا من كلمة وبعض أخرى، أو من كلمة وحرف من حروف المعاني، انظر: علي الجندي، فن الجناس، ص76.

(2) الحصري، الديوان، ص92.

(3) المتشابه: وهو ما اتّفق ركناه لفظًا وخطًا، انظر: علي الجندي، فن الجناس، ص111.

(4) عبد الله الواحد الشيخ، البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع الفنيّة، مصر، ط1، 1999، ص42.

(5) محمود المراغي، علم البديع، ص77.

والتّورية لا تخلو من تفنن في الكلام واتساع فيه، وتدل على تصرف بالغ، وقوة على تصريف الألفاظ، واقتدار على المعاني، فهي غير خالية عن فن من فنون البلاغة وعلم البديع[1]. و تبين التّورية مهارة الشاعر في انتقاء ألفاظه وفقا للمعنى الذي يريده.

ووظف الحصري الضّرير هذا اللّون البديعي في رثائه، ومما قاله[2]:[البسيط]

أَبْدلْتَ يَا عَيدُ عَيْني حَامًا من سامِ فَفَاضَ جَفْنِي بِمَا أَفْضَى إلى يَامِ

وَارى الشّاعر باسم "حام" عن "السواد" و وَارى باسم "سام" عن "البياض"؛ لأنّ حَامًا هو جد الجنس الأسود، وسام هو جد الجنس الأبيض، فكان معنى البيت أنّه كلّما جاء العيد افتقد الأب ابنه، فتبدل سواد عينه إلى بياضها من شدة بكائه، الذي مثّل له بالطوفان الذي أغرق ابن نوحٍ "يام"، والتّورية أخفت المعنى المقصود وتركت القارئ يُعمل ذهنه للوصول إليه.

و يعبر الشّاعر عن شدّة معاناته، و تألمه بعد فقد ابنه في توريته[3]:[الرمل]

وَيْحَ عَيْنِي سُلِبَتْ قُرَّتُهَا وَخَبَا نيِّرُهَا لَمَّا ائْتَلَقْ

فالتّورية في كلمة "قُرَّتُهَا" و المعنى القريب لها هو "بؤبؤ العين"، ومعناها البعيد والذي يعنيه الشّاعر هو "ابنه عبد الغني"، ولعلّ أنّه اختار هذا الاسم لينوّه بحبّه لولده الذي يقوم بالنّسبة إليه مقام عينه، وقد يكون مؤدّى كلامه أنّ ابنه كان يمثل له سعادة بالوجود والغبطة فيه، وبذلك فقد أعطت التورية "المعنى من خلال حجاب، فيكون ذلك كشمس الشّتاء التي تتوارى خلف السّحاب، ويتطلّع إليها الورى بشوق ولهفة وإعجاب، فإذا ما ظهرت عليهم بجلالها وجمالها أكسبتهم دِفْئًا، وأعطتهم حرارةً ونضارةً، وأنضجت ثمارها وملأت لهم الحياة بهجة وروعة وحركة"[4].

فالشّاعر يلجأ إلى التورية ليحجب عن معانيه وتقف الأذهان عندها، لتستنبط منها المعنى المقصود، ومن هنا يتحقق التّأثير في المتلقّي.

---

(1) عبد القادر حسين، فن البديع، ص 68.

(2) علي الحصري، الديوان، ص 160.

(3) المصدر نفسه، ص201.

(4) عائشة فريد، وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، ص 73.

و من تورياته كذلك قوله(1): [مجزوء الرمل]

مَا حَيَاتِي بَعْدَ رَوْضٍ إِذَا وَشَاهُ الدّهرُ أدْوَا

فالتّورية هنا في كلمة "رَوْض" والمعنى الظّاهر هو الحديقة الجميلة، المزهرة العطرة، لكن المعنى المقصود هو "الابن"، والدّال على ذلك الشّطر الثاني من البيت الذي يشير إلى ابتلائه بالمرض ثم موته.

وفي قوله(2): [الرمل]

كَيْفَ أَصْبَحْتَ و كَيْفَ الحَالُ يا غُصْنَ البَانِ و يَا بَدْرَ الغَسَقْ

ونلحظ أنّ الشّاعر قد وارى عن ابنه المتوفي بالغصن الذي انقطع، والبدر الذي أظلم، وهذه التّوريات تدّل على براعة الحصري على إخفاء المعاني، التي تدرك بعد طول تأمّل وإطالة النّظر لتكون لها وقع في النّفوس وأثر حسن، فتحقق إمتاعا للسّامع وتأثر فيه، حينما يكشف بالتّأمل أن ما فهمه هو مجرد معنى قريب وأن وراءه معنى بعيد يزيد به الكلام جمالا؛ لأنّ التّورية "فيها ما فيها من المفاجأة والإثارة، وفيها ما فيها من الحرية في التعبير... وبراعة الفن"(3).

وتبدو حسرته واضحة حين اختار لابنه أحد الكواكب المضيئة كحجاب ورآه به، فيقول(4): [السريع]

لاَ تَضَعَنَ المُشْتِرِي في الثَّرَى واجْعَل لَهُ أَوْجُهَنَا بُسْطَا

استخدم الشّاعر كلمة "المشتري"، وهي اسم لأحد الكواكب الشمسيّة، ليوارى عن "عبد الغني" وهو يوضع في قبره، وهذه الكلمة غمّت المعنى المراد و تطلبت إعمال ذهن القارئ لفهمها.

و يعدد الشّاعر الأسماء التي يوري بها عن ابنه في قوله(5): [المخلع البسيط]

رُزِئْتُ فِي نَرْجَسِي وَ آسِي وَ يَاسَمِينِي و جُلَّنَارِي

---

(1) علي الحصري، الديوان، ص 226.
(2) المصدر نفسه، ص204.
(3) منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، ص195.
(4) علي الحصري، الديوان، ص137.
(5) المصدر نفسه، ص252.

نجد اسم "النرجس" و"الآس" و"الياسمين"، و"الجلّنار"، وهي كُلُّها أنواع من الأزهار، قصد بها الشّاعر ابنه.

والملاحظ عموما في التّورية أنّ الشّاعر اختار الألفاظ التي تحمل المعاني الرقيقة والصور الجميلة ليجعلها قناعًا يواري به عن ابنه.

د- الطّباق:

ويسمى المطابق والتطبيق والتكافؤ(1)، وهو أن يجمع بين متضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة(2).

والطّباق أو التّضاد من الأمور الفطرية التي لها علاقة وثيقة ببلاغة الكلام، إذ الضدّ أقرب خطورًا بالبال عند ذكر ضدّه، فالطباق ينقل غرض المتحدث ويبرزه في صورة قوية(3)، وذلك من أهم وظائفه، وهو نوعان"(4):

1-طباق الإيجاب:

وهو أن يكون المعنيان المتضادان أو المتقابلان غير مختلفين في الإيجاب أو السلب، وذلك بأن يكون موجبين مَعًا، أو سالبين (أي منفيين) معًا.

ومن صور هذا الطباق في شعر الحصري قوله(5): [المجتث]

حَلاَلٌ صَبْرِي حَرَامٌ و سِرُّ ثُكْلِي جَهَارُ

ذا الأُنْسِ بَعْدَكَ وَحْشٌ وَ ذِي المَغانِي قِفَارُ

طابق الشّاعر يين الكلمات (حلال ≠ حرام) و(سِّرُ ≠ جَهارُ) و (الأنس ≠ وحش) و(المغاني ≠ قفار)، ويظهر أنّه قد استهوته هذه الثنائيات الضديّة لما فيها من تصوير لواقعه المأساوي، فردّدها في رثائه كثيرًا، وجعلها في الغالب تتعلق بالكشف عن حالته النفسيّة الحزينة نتيجة فقد شخص عزيز، فأبدى لوعته عليه بعدم قدرته على الصّبر وقد أعطى لنفسه

(1) عبد القادر حسين، فن البديع، ص45.

(2) الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني و البيان و البديع، ص 175.

(3) عائشة فريد، وشي الربيع في ضوء الأساليب العربية، ص 26.

(4) المرجع نفسه، ص 26.

(5) علي الحصري، الديوان، ص125.

العنان للتّعبير عن مصيبته، ضف إلى ذلك شعوره بالوحدة والفراغ.

ونلحظ كذلك أنّ رؤيته للحياة قد تبدلت إذ أصبح ينظر إليها بعين حزينة، ويتجلى هذا في قوله(1): [الكامل]

قَبُحَت مَحاسِنُها و ضَاقَ رَحيبُها إنَّ القُصورَ على الكَظِيمِ حُبُوسُ

حَسنَاتُ أَيَّامِي ذُنُوبُ بَعْـــدَمَا فَـــــارَقْتَني و سُعُدُوهُنَّ نُحوسُ

فهو يشير إلى أنّ حسن الدّنيا قد زال من أعينه وعوض بقبحها، بل إنّه أصبح يحسّ بضيقها مثل القصور على اتساعها فهي بالنسبة إليه حبوس، ورأى في حسنات أيامه قد استبدلت بذنوب بعد فراق ولده، وعبست في وجهه بعدما كانت مبتسمة، وما كان على الشّاعر إلاّ أن يتوسل بهذا الأسلوب المجسد في الطباق الإيجاب بين المفردات الضدية (قبحت ≠ محاسن)، (ضاق ≠ رحيب)، (القصور ≠ حبوس)، ليوضّح هذه الدلالة ويقرّرها، ويوفر كذلك كمّا هائلا من الأصوات من خلال هذه الكلمات ولاسيما أنّها جاءت في تآلف، وبذلك يكون للطباق أهميّة صوتية ودلالية" فهو يكسب النّص ثراء إيقاعيّا بعودة الدوال والمدلولات في صور تركيبية متنوعة تتيح بدورها نشأة ظواهر فنيّة جديدة تضفي على النّص رونقا وجمالا"(2).

ومن استعمالاته كذلك للطباق الإيجاب، قوله في رثاء ابنه(3): [الخفيف]

نَيِّرَاتُ الأَيَّامِ بَعْدَكَ حُلْكُ و حيَاةُ الغَرِيبِ دُونَكَ هُلْكُ

طابق الشّاعر بين (نيرات ≠ حُلك) وبين (حياة ≠ هُلك)، ليؤكد على تأثر حاله بوفاة ولده حيث أظلمت الأيام في عينيه، "فعبد الغني" كان يمثل له البهجة والسّرور وبعد موته حلّت عليه الكآبة والحزن، بل إنّ حياته من دونه هي هلاك، وبهذا الأسلوب توضح المعنى، لأنّ الطّباق" يجلب الراحة النفسيّة للقارئ أو السّامع حين يقرأ المعنى و ضدّه الذي يخطر بباله فيتأكد المعنى في ذهنه لإيراده باللّفظ الدّال عليه أولا، ثم بضدّه ثانيا، فيصير المعنى

(1) المصدر السابق، ص211.

(2) عبد الله بهلول، المبالغة بين اللغة والخطاب، ديوان الخنساء أنموذجا، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2009، ص119

(3) علي الحصري، الديوان، ص147.

جميلا، و يتمكن من النّفس"[1].

وبهذا ساعد الطّباق على توضيح المعنى المراد، و تقريره في نفس المتلقّي، كما أنّه مثّل ظاهرة "بلاغية مهمّة وشكلا تعبيريا مناسبا للإعراب عمّا بالنّفس من اللّوعة، واللّهفة، والأسى، فاجتماع الضدّين في وقت واحد إنّما هو التعبير عن فقدان المرء بعض علامّات الوجود وشروطه"[2].

ويقول في رثاء وطنه[3]: [البسيط]

كَـــذَا اللَّيَالي فَلاَ تُنْكِرْ عَجَائِبَها لِلشَّرِ فِيهَا كَما لِلْخَيْرِ كَرَّاتُ

وَاصْبِرْ عَلَى البُؤْسِ فَالدُّنْيَا بِذَا عُرِفَتْ مَحامِدُ العَيْشِ تَقْفُوهَا مَذَمَّاتُ

طابق الشّاعر بين (الشّر ≠ الخير)، و بين (محامد ≠ مذمّات)، ليشير إلى أنّ الحياة تحمل في أيّامها ما قد يسعد المرء من خير وما يحزنه من شر، فإذا أفرحتك يوما فلابدّ من أن تبكيك في آخر، وهذا الطّباق يشكّل في الواقع حكمة صادقة استقاها الشّاعر من تمرسه بالحياة.

2- طباق السلب:

هو ما كان فيه أحد أطراف الضد مثبتًا والآخر منفِيًا، ومن أمثلة ما ورد منه في رثاء الحصري، قوله[4]: [الطويل]

فَلاَ طَيْشَ فيه وابْنُ عِشْرينَ طَائِشٌ وَ لاَ عَجَلَ و الآدَمِيُّ عَجُولُ

نلحظ طباقا بين الكلمات (لا طيش ≠ طائش)، و بين (لا عجل ≠ عجول)، وهو طباق سلبي، وظّفه الشّاعر لينفي عن ابنه صفات سلبية، و يثبت له الإيجابية منها، وقد ساعد هذا الأسلوب على إبراز المعنى وتأكيده، كما كان له دورٌ موسيقي نتج عن استعمال الأفعال مثبتة، ثم المجيئ به منفي فتكرر أصوات"الطاء" و"الشين"، و"العين" و"الجيم" و"اللام".

(1) عائشة فريد، وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، ص 23.

(2) عبد الله البهلول، المبالغة بين اللغة والخطاب، ديوان الخنساء أنموذجا، ص121.

(3) الجيلاني و المرزوقي، علي الحصري، دراسة و مختارات، ص 164.

(4) علي الحصري، الديوان، ص157.

ويقول في ابنه كذلك[1]: [المجتث]

حتَّى وَعَيْتَ صَغيرًا مَا لاَ تعيهِ الكبارُ

جمع الشّاعر بين فعلي(تعيه...لا تعيه)، فأثبت أحدهما وأسنده إلى ابنه، ونفى الآخر وأسنده إلى من هم أكبر سنًا منه، ليشير إلى ذكائه وقدرة استيعابه، وفي بيت آخر قارن الشّاعر بينه وبين ابنه "عبد الغني" فقال[2]: [الطويل]

تَشَاغَلْتُ فِيهَا بالقَرِيض عَنْ التُّقىَ وَ لَمْ يَشْتَغِلْ إلاَّ بِلَوْحٍ و مُصْحَفٍ

فإذا كان الشّعر (القريض) مصبّ اهتمام الشّاعر بعيدا عن التعبد، فإنّ ابنه الصغير كان شغله اللّوح والمصحف، وطباق السلب بين الكلمتين (تشاغلت ≠ لم يشتغل)، أبرز الفرق بشكل واضح للقارئ والسّامع.

و يبدو أنّ طباق السلب له دور في إثراء الموسيقى الداخلية و لا يبرز ذلك من خلال تجانس الأصوات" وإنّما في تحقيق توازنٍ موسيقي بين شطري البيت، أو تقسيم الشّطر الواحد إلى قسمين"[3]، بمعنى أنّ هناك موسيقى ناتجة عن استعمال الأفعال مرة بالنّفي وأخرى بالإثبات، فينتج عن ذلك جرس موسيقي مقسم إمّا بالتّساوي بين شطري البيت، أوفي شطر واحد.

وبهذا يبرز دور الطباق في إكساب المعنى وضوحًا وقوة وجزالة، بالجمع بين أطراف الموضوع سلبياته وإيجابياته، فيه إيقاع التوافق بينما هو في غاية التخالف.

هـ- المقابلة:

هي أن يأتي في الكلام بجزأين فصاعدا، ثم تعطف عليه متضمنًا أضدادها أو شبه أضدادها على الترتيب[4]. أي أن يأتي المتكلم بلفظين متوافقين فأكثر، ثم بأضدادها أو غيرها على الترتيب[5].

---

(1) علي الحصري، الديوان، ص 127.

(2) المصدر نفسه، ص 196.

(3) محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 138.

(4) الناظم، المصباح في البيان و المعاني و البديع، تحقيق عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب مكتبة الآداب، الحلبية،(4) سوريا، ط1، 1979.

(5) عبد القادر حسين، فن البديع، ص49.

والمراد بالتوافق خلاف التقابل[1]، أو هي إيراد الكلام، ثم مقابلته في المعنى واللّفظ على جهة الموافقة أو المخالفة[2].

ومن أمثلة ما ورد منها في المدوّنة[3]: [الوافر]

فَكَمْ قَوْمٍ رَأَيْتُ البُؤْسَ فِيهم وَكُنْتُ أَرَى نِعَمًا عِـــراضَا
وَحِينَ غَدَوْتُ زُرْتُهم صِحَاحًا فَلَمَا رُحْتُ عُدْتُهُمْ مِراضَا

قابل الشّاعر بين معنيين متضادين من خلال تضاد الكلمات (بؤس≠ نعما)، و(غدوت ≠ عدتهم)، و (صحاحا ≠ مراضا)، معبرا عن تقلبات أحوال المرء، فإن عاش في نعمة فلابد أن يصاب فيها، وإن رُزق الصّحة فلاشك أنّه سيعتلّ، وبهذا ساعدت المقابلة على إبراز المعنى.

ويقابل بين معنيين في قوله[4]:[الكامل]

فَأنَا أُقِيمُ مع النَّوادِبِ مَأْتَمًا و مَعَ الحِسَانِ الحُورِ أَنْتَ عَرُوسُ

قابل الشّاعر بين مقامه ومقام ابنه، فهو "في مأتم مع النوادب" يبكيه، وهو "عروس مع الحور الحسان" آمنا، محققا توازنا دلاليا بين الشطرين، وهو مبني على الاختلاف، بحيث أنّ ذكر أحدهما يقتضي ذكر الآخر، وفي هذا قال "حازم القرطاجنّي": "وإنّما تكون المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعض والجمع بين المعنيين اللّذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تبادل أو تقارب على صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر، كما لاءم المعنيين في ذلك صاحبه"[5]، وقد وفق "الحصري الضّرير" في مقابلة بين معاني الشطرين، فكلّ شطر يحمل معنى يخالف الشطر الآخر.

و في قوله[6]: [الكامل]

وَلَقَدْ يَسُرُّ اللّهُ بالبأسَاءِ فِي أَحْكَامِهِ، وَ يَضُرُّ بالنَعْمَاءِ

(1) الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني و البيان و البديع، ص177.

(2) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص227.

(3) علي الحصري، الديوان، ص 185.

(4) المصدر نفسه، ص 212.

(5) حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص48 .

(6) علي الحصري، الديوان، ص79.

حقق الشّاعر المقابلة بين الكلمات (يسر ≠ يضر) وبين (البأساء نعماء)، شكلا من حيث تساوي عدد المفردات في كل شطر، وأمّا مضمونا فنجد الثنائية الأولى متقابلة من حيث المعنى لأن ضد "الضر" هو "النّفع"، وضد "السرور" هو "الحزن"، كما نلحظ كذلك أنّ كلمتي (سرور، ضر) متقابلتان من حيث السياق المحيط بهما، وأمّا كلمة "البأس" فهي ضدّ "النعماء"، و بهذا تحققت المقابلة في هذا البيت.

ووظف الشّاعر مقابلة في مخاطبته للزمان، فقال[1]:[البسيط]

قُلْ لِلزَّمَانِ لَئِنْ حَسُنَتْ مَحَاسِنُكَ اللاَّ تِي غَرُرْنَّ لَقَدْ سَاءَتْ مَسَاوِيكَا

جاءت المقابلة في هذا البيت متعلقة بتقلبات أحوال الزمان، فإن طابت منه أيام، ساءت أخرى، لذا قابل الشّاعر بين (حَسُنت ≠ ساءت)، وبين (محاسنك ≠ مساويك)، ليشير إلى تعكر أيّامه بعد صفائها؛ وزيادة على ذلك نلمس تكرار الأصوات ذاتها بين الثنائيات الضديّة وهي "السين"، و "الألف"، و "النون"، و "الحاء"، و "الكاف".

و يشكو الشّاعر من الظمأ و الحرارة في قوله[2]: [البسيط]

إِنِّي لأَظْمَأُ و الأَنْهَارُ جَارِيَةٌ حَوْلي و أُضْحِي وَ دُونَ الشَّمْسِ دَوَحَاتُ

حقّق الشّاعر في هذا البيت مقابلتين موزعتين بشكل متساو على الشّطرين ، فقابل في الشطر الأوّل بين الشعور بالظمأ مع وجود الأنهار الجارية من حوله، وقابل في الشّطر الثّاني بين التحسس بأشعة الشمس مع وجود الظل، ولعلّ مرد ذلك إلى أنّ الحصري يشير إلى حرارة شوقه إلى وطنه"القيروان"، والتي لاتسقيها الأنهار ولا تظلها الدّوحات، وكان تقديم الدّلالة بهذا الأسلوب الأثر البليغ في نفس المتلقّي.

فكل من المطابقة و المقابلة من المحسنات البديعية التي تعطي الكلام نوعا من القوة والتّأثير في النّفس، وتضفي على القول رونقا و بهاءً، وتوضّح المراد من القول، وتجعل بين الألفاظ ارتباطا قويا، حيث تستدعي المعاني بعضها بعض[3]. ووُفق الشّاعر في توظيفها

(1) علي الحصري، الديوان، ص152.
(2) الجيلاني و المرزوقي، علي الحصري، دراسة و مختارات، ص 165.
(3) حسن المراغي، علم البديع، دار العلوم العربية، ص 71.

ولاسيما أنّها جاءت من غير تكلّف، فساعدته على توضيح معانيه وتأكيدها، كما أنَّها وفرت جرسا موسيقيا من خلال تكرر أصوات المتضادات.

والملاحظ أنّ للشّاعر براعة لغوية مكنته من توظيف ألوان البديع من تصريع، وتجنيس، وتورية، وطباق، ومقابلة، بطريقة أسعفته في نقل تجربته والتعبير عن مشاعره ، وبذلك استطاع أن يؤثّر في المتلقي من خلال شحن الكلمات المتناغمة بالدلالة المقصودة .

II. البناء النّحوي والبلاغي للجمل:

الجملة هي عبارة عن مركب من كلمتين أسندت أحدهما إلى الأخرى سواء أفاد أو لم يفد[1]، وهي تنقسم إلى جمل خبرية وإنشائية[2].

1- الجمل الخبرية:

اختلفت آراء العلماء في مفهوم الخبر، ولكن هناك قدرا مشتركا بينهم في تعريفه، وهو ما يصح أن يقال إنّه صادق أو كاذب فإن كان الكلام مطابقا للواقع كان قائله صادقا أو كان غير مطابق له كان قائله كاذبا، أي أنّ الخبر يحتمل الصدق ويحتمل الكذب[3].

وتواترت الجمل الخبرية في رثاء الحصري الضّرير بحوالي "2431 "، موزّعةً بين الجمل الفعلية[4]، والاسمية[5] في حالات الإثبات، والنّفي، والتّوكيد، وكانت الجمل الفعلية هي الأكثر شيوعا ؛ حيث بلغت حوالي"1400"جملة، دلّ معظمها على تجدد الألم والحزن للشّاعر، أمّا الاسمية فقد بلغت حوالي"1031"جملة، وظّفها الشّاعر في تعداد صفات ومزايا المرثي، ونتناول كلاًّ منها في دراسة الجمل الخبرية ضمن أقسامها الثلاث.

---

(1) الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، المطبعة الخيرية المنشأة بالجمالية، مصر، ط1، 1306هـ، ص35.

(2) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 1994، ص124.

(3)عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2001، ص13.

(4) الجملة الفعلية هي تركيب إسنادي صدرُه فعل تام يُسند إلى فاعل، أو نائب فاعل إسنادًا حقيقيا أو مجازيا، والمراد بصدر الجملة ما هو صَدرٌ في الأصل، فلا عبرة بما تقدَّم وحقّه التأخير من أسماء وحروف، انظر: السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، الأردن، ط 2، 2007، ص157، وانظر كذلك: محمد خان، لغة القرآن الكريم"دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة"، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2004، ص39.

(5)الجملة الاسمية هي الجملة المصدرة باسم، وهي تركيب إسنادي يتكون من مبتدأ تسند إليه كلمة، أو أكثر تعرف نحويا بالخبر الذي تتم الفائدة، فيحسن السكوت، وقد تدخل عليها، أو تضاف إليها وحدات نحوية، فتقيد معناها، أو زمنها، ومن أهمها الأفعال الناسخة (كان وأخواتها) التي تدخل عليها لتفيد الزمن فيها؛ ذلك أنّ الجملة الاسمية خالية من الزمن، فإذا أريد إدخال معنى الزمن فيها أدخلت عليها كان أو إحدى أخواتها، لأداء تلك المهمة، انظر:السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص157، وانظر كذلك: محمد خان، لغة القرآن الكريم، دراسة تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص76، وانظر: تمام حسان، اللّغة العربية مبناها ومعناها، ص130.

أ/ الجملة الخبرية المثبة:

يقصد بالجملة الخبرية المثبتة تلك المعرّاة من أدوات النّفي، و التّوكيد، لأنّه لا تكاد تخلو جملة في اللغة العربيّة من أن تتقدّمها أداةٌ، فيما عدا جملتي الإثبات، والأمر بالصيغة، وبعض الجمل الإفصاحية[1]، بمعنى أنّ الجمل الخبرية المثبة هي الجمل الفعلية والاسمية الخالية من أدوات النّفي والتوكيد، فلا نعتد بالجملة الشرطية، ولا الظرفية، وسنعد الجملة المصّدرة بكان و أخواتها جملّة اسمية بحسن الأصل"[2].

ومن أمثلة الجمل الفعلية التي وردت في رثاء الحصري الضّرير، قوله يرثي ابنه "عبد الغني"[3]:[مخلع البسيط]

بَكَيْتُ رُزْءًا شَقَقْتُ فِيه قَلْبِي كَمَا شُقَّتِ الجُيُوبُ

وظف الشّاعر في هذا البيت ثلاثة أفعال هي "بكيت"، و"شققت"، و"شقت" وهذه الأفعال تدلّ على وقوع حدث وعلى وجود حركة، التي تمثلت في رد فعل المصاب على فقيده، وهو النّدب عليه.

و في رثائه لوطنه القيروان قال[4]:[البسيط]

أَسْتَغْفِرُ اللهَ مَازَالَتْ لهُ نِعَمٌ تُتْرَى عَليَّ و إنْ قَلَّتْ مَسَّراتُ

فالملاحظ في هذا البيت وجود فعلين هما "أستغفر"، و"تترى"، وهما يحملان معنى تغير الأحوال.

و في رثائه للمقتدر بن هود قال[5]:[المتقارب]

لَبِسْتُ البَيَاضَ وَ لَولاَ الخِلاَفُ لَسَوَّدْتُ ثَوبِي كالرَّاهِبِ

---

(1) تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، ص245.

(2) السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص158.

(3) علي الحصري، الديوان، ص242.

(4) الجيلاني و المرزوقي، علي الحصري، دراسة و مختارات ، ص 160.

(5) الجيلاني و المرزوقي، أبو الحسن القيرواني، ص 127.

نجد في هذا البيت فعلين هما "لبست" و"سودت"، وظفهما الشّاعر ليدل على أنّ أمرًا قد طَرَأ عليه، فهو غير لباسه وارتدى اللون الأبيض الذي يرمز إلى الحزن عند أهل الأندلس، خلاف اللّون الأسود الذي اعتاد الشّاعر لبسه في مثل هذه المواقف، فالجملة حملت معنى وقوع حدث أثر على الحالتة النفسيّة وأبدى ذلك بتغيير ملابسه.

أمّا الجمل الاسمية، فمنها ما قاله في رثاء القيروان[1]:[البسيط]

فِي قُدْرَةِ اللهِ أَنْ يَقْضِي بِفُرْجَةِ مَنْ ضَاقَتْ عَلَيْهِ مِنَ الدُّنيَا المَكَانَاتُ

استهل الشّاعر البيت بشبه جملة – جار و مجرور – لتقرير حقيقة لا يختلف فيها اثنان و هي قدرة الله عزّوجل على تغيير الأحوال إلى الأحسن فيذهب الكربات والهموم ويدخل الفرج و السرور.

وفي رثائه لابنه قال[2]: [الخفيف]

كَانَ عَبْدُ الغَنِيّ للعَيْنِ نُورًا ولِقَلْبِي هُدَى وَللعَيْشِ طِيبَا
كَانَ شَيْبِي بِهِ شَبَابًا فَلَمَّا بَانَ عَنِّي رَدَّ الشَبَابَ مَشِيبَا

تصدر البيتين الاسم الناسخ "كان" والدّال على مُضيَ أمر ما والمتمثل في"عبد الغنيّ" صفات رآها الشّاعر في ابنه فعدّدها و هي:النّور، والطيب، والهدى، والفتوة والتي فقدها بعد موت عبد الغنيّ.

ب– الجملة المنفيّة:

هي الجملة الفعلية أو الاسمية التي تقدّمتها أداة نافية، لسلب مضمون علاقة الإسناد بين طرفيها حسب أغراض الكلام، و ما يقتضيه المقام[3].

و أدوات النّفي في اللغة العربية متعددة نجدها موّزعة في كتب النحو على أبواب شتَّى، ذلك أنّ النحاة لم يُراعوا المعنى، و راعوا العمل[4]، و تلك الأدوات هي: لم، و لما، و لن، وما، و لا...وغيرها.

والأكثر هذه الأدوات تواترا في المدوّنة: لا، ليس، لم، ومن أمثلتها قول الحصري

(1) الجيلاني و المرزوقي، علي الحصري، دراسة و مختارات ، ص 164.
(2) علي الحصري، الديوان، ص83.
(3) محمد خان، لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية و تطبيقية للجملة في سورة البقرة، ص 21.
(4) السامرائي، معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 2003، ج4، ص162.

الضّرير[1]:[الخفيف]

لَسْتُ أَنْسَى مَقامَهُ وَ مَقَامِي وَ كِلاَنَا مِثْلُ القَتِيلُ خَضِيبَا

لَمْ أُطِقْ فِيهِ حِيلةً غَيْرَ أنِّي مُنْذُ قَضَي نَحْبَهُ أَلِفْتُ النَّحِيبَا

استعمل الشّاعر في هذين البيتين أداتي النّفي:"ليس"، و "لم" لينفي بالأداة الأولى نسيانه للمعاناة التي عاشها مع ابنه وهو يصارع المرض في وسط بركة من الدّماء التي نزفت منهما، أمّا الأداة الثانيّة فوظّفها ليشير إلى قلّة صبره في محنته ولجوئه إلى البكاء تعبيرًا عن حزنه واستعمل الشّاعر أداة النّفي "لا" في قوله[2]:[الوافر]

وَمَاتَ ابني فَهَا أَنا لا فؤادٌ وَ لاَ بَصَرٌ، وَ لاَ موتٌ مُريحُ

كرر الشّاعر أداة النّفي في هذا البيت ثلاث مرات ليشير إلى شدّة بُؤسه ومعاناته بعد موت ابنه، فلم يعد له قلب يشعر به، ولا بصرٌ ينظر به، حتّى الموت أبت أن تأخذه ليرتاح من آلامه.

ويقول الشّاعر في رثاء وطنه القيروان[3]: [البسيط]

لاَ أَدَّعِـــي أنَّ لِي فِيهَا أَخَا ثِقَةٍ سِوَى بُكَاءٍ لِقَلْبِي فِيهِ رَاحَاتُ

وَلَمْ تَشُقْني الخُدودُ الحُمرُ فِي يقَقٍ وَلاَ العُيَونُ المرَاضُ البَابلِيَّاتُ

نلحظ في هذين البيتين أداة النّفي "لا" مكررة مرتين، والأداة النّفي "لم" مرةً واحدة، نفى الشّاعر بها وجود مؤنس له في أرض الأندلس ينسيه همومه، فما له سوى بكاء يريح صدره، حتّى جميلات الأندلس لم توقف شوقه لبلده.

جـ- المؤكدة:

تؤكد الجملة الخبرية لتمكين الكلام في نفس الملتقّي، وإزالة التجوز في الكلام، وما قد يتبادر إلى ذهن المتلقي من شك أو إنكار لمضمونها[4].

وتواترت الجمل المؤكدة في مرثيات الحصري الضّرير بأدوات مختلفة أبرزها: إن، وقد

(1) علي الحصري، الديوان، ص 83، 84.

(2) المصدر نفسه، ص105.

(3) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري، دراسة ومختارات، ص160، 161.

(4) ابن الأنباري، أسرار العربية، تحقيق محمد بهجة البيطار، المجمع العلمي العربي، سوريا، (دط)، (دت)، ص283.

ولقد، منها ما جاء في قوله[1]:[الخفيف]

وَ لَقَدْ صُنْتُهُ وَ أَمْسَكْتُ عَنْ كُتَّابِه خَوفَ أَنْ يُعَانَ دَؤُوبَا

ف "لقد" أداة تأكيد، لا تدخل إلا على الفعل[2]، دخلت على الجملة الخبرية فأكدت معناها، وهو حرص الأب على ابنه من أن يصاب بالعين.

ومن جملة المؤكدة قوله[3]:[مجروء الرجز]

قَالُوا أفِقْ قد مُلِئَتْ عَيْنَاك دَمْعًا و قَذَى

أكد الشّاعر ألم عينه من كثرة البكاء على ابنه بأداة التوكيد "قد".

و استعمل الشّاعر أداة التوكيد "إنَّ" في قوله[4]:[الرجز]

إنَّ قُلُوبًا وَجَبَتْ حُقَّ لَّهَا أنْ تجِبَا

ف "إنّ" أداة نصب وتوكيد والجملة خبرية مؤكدة، أبدى الحصري من خلالها أثر حدث وفاة ولده على النّاس، فكان لهم أن ترجف قلوبهم وتخفق حزنا عليه.

وقال كذلك[5]:[المتقارب]

أَلاَ إنَّ قَلْبًا سَرَى لِعَبْدِ الغَنِّي انْبَعَثْ

ف "إنَّ" أداة نصب وتوكيد، ومما زاد التّوكيد قوة دخول أداة التنبيه "ألا" على الجملة، و تفيد تنبيه السّامع إلى ما يلقى إليه من الكلام وهو تعلّق قلب الشّاعر بابنه.

2- الجمل الإنشائية:

يعرف الإنشاء بأنّه الكلام الذي لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته؛ وذلك لأنّه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به وجودًا خارجي يطابقه أولا يطابقه[6].

وتواترت الجمل الإنشائية في المدوّنة بحوالي "800" جملة، موزّعة بين قسمين رئيسيين هما: الجمل الإنشائية الطلبيّة، والجمل الإنشائية غير الطلبيّة.

---

(1) علي الحصري، الديوان، ص86.

(2) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، دار الفرقان، الأردن، ط1، 1985، ص119.

(3) علي الحصري، الديوان، ص116.

(4) المصدر نفسه، ص87.

(5) المصدر نفسه، ص97.

(6) عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص13.

وكان القسم الأوّل منها-الإنشاء الطّلبي[1]- هو الأكثر شيوعا؛ حيث توافر بأنواع مختلفة أبرزها: الاستفهام، والأمر، والنّداء، والتّمنّي.

أ- الاستفهام:

الاستفهام هو طلب الفهم[2]، أو هو طلب معرفة شيء مجهول بواسطة أداة[3]، وقد يخرج هذا الأسلوب عن معناه الأصلي إلى معان يدلّ عليها مقتضى السيّاق فتستعمل في غير الاستفهام، وممّا ورد منه في المدوّنة قول الشّاعر[4] :[الطويل]

أَلَسْتَ مِنْ أشْرَافِ فِهر ابن مَالِكٍ وليْسَ شَرِيفُ القَدْرِ كالمُتَشَرِّفِ
أَلَمْ تَبدُ أَخْلاَقُ الشُّجَاعِ وذِي النَّدَى عَلَيْكَ وَ طَبْعُ العَالِمِ المتَفَلْسِفِ

دخل الاستفهام في البيتين على النّفي بالأداة "أ" فأفاد التّقرير، حيث إنَّ المعنى أنّ الشّاعر يفتخر بنسب ابنه إلى قبيلة "فهر ابن مالك" وبشجاعته، وكرمه، وذكائه، دون أن يستفسر أو يبحث عن شيء، وبهذا خرج الاستفهام من معناه الأصلي إلى غرض بلاغي.

ومن أدوات الاستفهام التي استخدمها الحصري الضّرير "ما" و "هل"، مثل ما جاء في قوله[5]: [البسيط]

مَالِي بَكَيْتُ عَلَى ابْنِي و الذُّنُوب غَدًا تُهِينُنِي وَ هُوَ فِي عِزٍّ و إكْرامِ
هَلاَّ بَكَيْتُ عَلَى نَفْسِي و ما جَرُمَتْ مِنْ الجَرَائِمِ و اسْتَبْكَيْتُ لَوَّامِي

يستفهم الشّاعر عن حاله، بعد أن أيقن بأنّه لا فائدة من إطالة البكاء على ولده، فهو في عزٍّ وإكرام، والأفضل له أن يلتفت إلى نفسه ويبكي ندما على ما ارتكب من ذنوب وأثام راجيا مغفرة ربّه، وبهذا يخرج استفهامه من الحقيقة إلى التّعجب والتّقرير.

(1) الإنشاء الطلبي هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، انظر: عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النّحو العربي، ص19.

(2) الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، ص 100.

(3) عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص18.

(4) علي الحصري، الديوان، ص 198.

(5) المصدر نفسه، ص 163.

ويستفهم في أبيات أخرى بالأداة "أين"، إذ يقول[1]:[الخفيف]

أَيْنَ فَرْعَونُ و الأُلَى أُغْرِقُوا مِنْ   بَعْدَ آيٍ مُفَصَّلاَتٍ و رَجْزِ

أَيْنَ كِسْرَى و إِنْ كُنْتُ مُبْصِرَ آيٍ   مِنهُ أَقْوَتْ فلسْتُ سَامِعَ رِكْزِ

أفاد الاستفهام في البيتين دلالة التسوية؛ لأنَّ المعنى أنَّ الموت يأتي على النّاس جميعا دون اعتبار لانتمائهم الطبقي، فلا فرعون ولا كسرى نجا منها.

واستخدم الشّاعر الاستفهام في[2]:[المقتضب]

مَنْ أتَى بمُشْمِسِهَا   مَنْ أتَى بِمُقْمِرِهَا

وظف الشّاعر أداة الاستفهام "من" مرتين، وقد أفادت التّقرير، فهو يشير إلى قدرة الله تعالى في خلق هذا الكون فأوجد الشّمس والقمر، وهو بذلك يحاول الخضوع لمشيئته في أنّ الموت حق على كل كائن.

ويقول[3]: [السريع]

وَ كَيْفَ بالصَّبْرِ لِذي غُرْبَةٍ   هَيَّجَ مِنهُ الشَّوقُ بَلْبَالاَ

لجأ الشّاعر إلى أداة الاستفهام "كيف" ليشير إلى لوعة البعيد عن الوطن، وهي تزداد كلما هاج اشتياقه له، فلا مكان للصّبر عند الغريب، وبهذا أفاد الاستفهام التّقرير.

والملاحظ أنّ الشّاعر استخدم الاستفهام بتوظيفه الأدوات متنوعة هي: أ، وما، وهل، وأين، ومن، وكيف، إلاّ أنّها خرجت عن معناها الحقيقي إلى أغرض بلاغية مختلفة فطبعت بمعاني الخبر لا الإنشاء.

ب- الأمر:

والأصل في الأمر أن يكون لطلب الفعل على سبيل الإيجاب[4]، وقد يأتي لمعان أخرى على سبيل المجاز، تفهم من المقام، على نحوما ورد في رثاء الحصري ، ولاسيما في بكائه على

---

(1) علي الحصري، الديوان، ص 133، 134.

(2) المصدر نفسه، ص 121.

(3) المصدر نفسه، ص234.

(4) عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص14.

لابنه، إذ قوله[1]: [الوافر]

تَشَبَّثْ أيُّهَا المَرْزُوءُ صَبْرًا　　　　وَ إلاَّ فَاتَكَ الأَجْرُ الرَّبِيحُ

الفعل "تشبث" ورد بصيغة الأمر، وقد خاطب الشّاعر به نفسه ليلتمس الصّبر والتجلد أمام المحنة التي يمر بها لكسب أجرها وثوابها، وبهذا تخرج دلالة هذا الأسلوب إلى المجاز؛ إذ لم يقصد الشّاعر طلب فعل محدد على جهة الاستعلاء.

ويقول مخاطبا ابنه[2]: [المقتضب]

يا بُنِيَّ خُذْ بِيَدِي　　　　أَنْتَ رِبْحُ مَخْسَرِهَا

واسْقِنِي عَلَى ظمَأٍ　　　　مِــنْ مُعِينِ كَوْثَرِهَا

زُرْ أَبَاكَ تُحَب جدًا　　　　أَنْضَجْتَ بِأَيْسَرِهَا

زُرْ وَ هَبْ لِمُقْلَتِهِ　　　　مِنْ كَرَاكَ مَسْهَرِهَا

صُنْ أقَلَّ أَدْمُعِهِ　　　　قَدْ بَكَـى بِأَكْثَرِهَا

ضَعْ يدًا عَلَى كَبِدٍ　　　　آه مِــنْ تَفَطُّرِهَا

لا يطلب الشّاعر بهذه الأفعال: خذ، اسْقِنِي، زُر، زُرْ، صُنْ، ضَعْ، فعلا محدّدا بقدر ما يريد لفت انتباه المخاطب وهو "عبد الغنيّ" لحاله ويرأف به فيخفّف عنه بتلبية ما يشفي حرقته ولوعته عليه من التمسك بيده، وسقايته، وزيارته، وبهذا يخرج الأمر من الحقيقة إلى المجاز محقّقا دلالة الاستعطاف والتّمنّي.

وفي قوله[3]:[مجزوء الرمل]

رَبِّ غُضْ وَاجْبِرْ مَهِيضًا　　　　ضَمَّ مِنْهُ القَبْرُ عُضْوَا

صُنْ وَهَبْ لِي عِوَضًا مِنْ　　　　وَاحِدٍ لَمْ يُبْقِ صِنْوَا

هَبْ لَهُ فِي الدَّينِ وَ الدُّنْيَا　　　　مُعَــــافاةً وعَفْوَا

---

(1) علي الحصري، الديوان، ص 105.

(2) المصدر نفسه، ص 122، 123.

(3) المصدر نفسه، ص 228.

وظف الشّاعر أفعال الأمر: غض، واجبر، وصن، وهب، وهب ، ليدعو الله أن يأجره في مصيبته ويلهمه الصّبر والسلوان، وأن يهب له الصحة والعافية في الدّنيا والآخرة ، وبذلك فقد أفاد الأمر في هذه الأبيات الدعاء.

جـ– النّداء

وهو طلب الإقبال بحرف نائبٍ مناب " أدعو" أو " أُنادي"(1)، وقد يخرج الكلام عن مقتضى الظّاهر، فتستعمل صيغة النّداء في غير معناها الأصلي وهو الطلب، وشكّل هذا الأسلوب ملمحا فنّيا في رثاء الحصري، جاء معظمه في ابنه ، ومن أمثلته قوله(2):[المتقارب]

أَعَبْدَ الغَنِّي التَفِتْ لِبَثٌّ بِقَلْبِي لَبِثْ

وظف الشّاعر أداة النّداء "أ" و هي للمنادى القريب، لقرب ابنه من قلبه وفكره، وهو نداء لشخصٍ يئِسٍ لبثَ الحزن في قلبه فتعالت صرخاته؛ وقد كشفت هذه الأداة عن توجّع الشّاعر لكثرة ما به من الحزن والأسى.

وينادي ابنه كذلك، فيقول(3):[المجتث]

يَا نُورَ عَيْنِي فَقَدْتُه وَفِي الفُؤاد وَجَدْتُهُ

يَا كَوْكَبًا لَقَّبُــونِي بِالبَدْرِ يَوْم وَلَدْتُهُ

وظف الشّاعر أداة النّداء "يا" مرتين، والتي تستعمل للنّداء بها عن البعيد، ليشير إلى عظيم شأن المخاطب وهو ولده "عبد الغني"، ورفيع مرتبته، فهو نور العين والكوكب المضيء بالنسبة له.

و يتضمّن قوله(4):[مجزوء الوافر]

أَيَا عَبْدَ الغَنيِّ أَنَا بِذِكْرِكَ مُولَعٌ لَهِيجُ

أداة النّداء "أيا" وهي تشير للمنادى البعيد، وأراد الشّاعر بها القريب، لأنّه " قد ينزّل

(1) الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، ص106.

(2) علي الحصري، الديوان، ص97.

(3) المصدر نفسه، ص89.

(4) المصدر نفسه، ص102.

القريب منزلة البعيد، إشارة إلى عُلُوِّ مرتبته، فيجعل بُعد المنزلة كأنّه بُعدٌ في المكان"[1]، ولاشك أنّ ولع الشّاعر في ذكر ابنه، واستحضاره المستمر له، هو تعظيم له ورفع لقيمته، فقد كشفت هذه الأداة عن عاطفة الحب للمنادى.

وفي بيت آخر، يندب الشّاعر حاله قائلا[2]:[البسيط]

وَيْلاَهُ وَيْلاَهُ لاَ أُشْفَى بِتَثْنِيَّةٍ   حَتَّى أَزِيدُ وَلاَ أُشْفَى بِتَثْلِيثِ

فهو يندب حظّه من الزّمان الذي أودى باثنين من أبنائه ثم ألحق بثالث منهم، وأبدت هذه الأداة تفجع الشّاعر وتألمه، ونلحظ أنّه كرّر لفظ النّدبة "ويلاه" مرتين لشدّة ما أصابه ولهفه على أبنائه.

د- التّمنّي:

التّمنّي هو طلب حصول أمر محبوب مستحيل الوقوع، أو بعيده، أو امتناع أمر مكروه[3]، ويكون التّمنّي في المستحيل، أو في ممكن غير مطموع في نيله[4] .

وكثيرا ما يرد التّمنّي في المراثي، حيث يتمنّى الشّاعر عودة الفقيد وعدم حدوث تلك المصيبة، ومن أمثلة استغلال الحصري له في نقل معانيه، قوله[5]:[المديد]

لَو تَراخَتِ الموتُ عَنْهُ قَليلاً   لَعَلاَ فَوْقَ العَليمِ العُلَى

استخدم الشّاعر حرف التّمنّي "لو" والتي تحمل "الدلالة على عزّة المتمنى ونُدرته"[6]؛ حيث تمنّى عيش ابنه أطول مما كُتب له ولو بأيّام قليلة، فيراه فيها يتفوّق على كل عليم، وبذلك فهو يتّصف بالنّدرة، ولاشك في أنّ هذه الأمنيّة تشير إلى مكانة هذا الولد لدى أبيه.

وتتبيّن قوة العلاقة التي تربط الشاعر بابنه كذلك في قوله[7]:[المنسرح]

وَدِدْتُ _لَوْلاَ ثَوابُ رَبِّي_ لَو   أَمَاتَنِي قَبْلَهُ و أَحْيَاهُ

---

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص89.

(2) علي الحصري، الديوان، ص 94.

(3) عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص17.

(4) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص87.

(5) علي الحصري، الديوان، ص237.

(6) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص87

(7) علي الحصري، الديوان، ص220.

فمن شدّة الحسرة على فراق ولد، وصعوبة العيش من دونه، تمنّى الشّاعر لو أنّ الموت اختارته قبل ابنه، فتوفر له الراحة من تلك المعاناة، لكن المقادير شاءت عكس ذلك وقدّرت له تلك المحنة لينال ثوابها بالصّبر، وبذلك يكون المتمنّى أمرًا محبوبا للشّاعر لكنّه مستحيل الوقوع.

وتبقى أمنياته مجرد أوهام يتخيلها الشّاعر كلّما زادت ألامه، حتّى أنّه تمنىّ لو يجُمِع مع ابنه في القبر، إذ يقول[1]: [الرمل]

شَاقَنِي عُرْفُ ثَرًى تَحْتلَّهُ لَيْتَ جَنْبِي مِنْكَ بالجَنْبِ التَصَقْ

يرى الشّاعر أنّ الثّرى كان الفاصل الوحيد الذي يبعده عن ولده، فشكّل له ضغطا نفسيًّا جعله يتمنّى بتوظيف حرف التّمنّي "ليت" التصاق جنبه بجنب ولده في القبر، لكن يظل المتمنّى في إطار المستحيل الذي لا يمكن تحققه، وبهذا يتضاعف الإحساس بالمتمنّى، ويتعمّق الألم.

وهكذا استفاد الشّاعر من طاقة هذا الأسلوب في البوح بما يختلجه، وقد جاءت أمنياته مكسوة بالحزن والحسرة، اللذين يعكسان حاله المكلّلة بالآلام.

(1) المصدر السابق، ص 206.

III– البناء التصويري:

يعدّ الحصري الضّرير رجل صناعة لامتلاكه ثروة لغوية، وثقافة أدبية مكّنته "من صوغ المعاني الرائعة في شعر متين السبك، جميل اللّفظ، مشرق الدّيباجة، فيه كثيرٌ من حرارة العاطفة، وحلاوة التنغيم، ولطف الإشارة"[1]. فجاء في شعره بلوحات فنيَّة جميلة من لبنات أفكاره، في شكل أنماط من التصوير، والتيّ تُعد زينة عارضت الكلام، ووسيلة مناسبة للتّواصل مع القارئ، إذ إنّها تؤثر فيه و تجعله في مشاركة مع أحاسيس الشّاعر وتجربته.

ومن الصّور الشّعرية: الاستعارة، والتّشبيه، والكناية ... وغيرها، وتعمل كلّها على تحسين أسلوب الكلام وتصوير الموضوع، ورسم لوحة دقيقة عن عواطف الشّاعر وتجاربه للمخاطب، وزيادة تأثيره في نفس القارئ أو السّامع، و إنّها ضرورية لتصوير العاطفة[2]. لكنّ الإغراق فيها يفسد الكلام و يدفعه إلى التصنّع و التكلّف الذي لا طائل منه.

واستخدم الحصري عددًا من الأدوات الفنية في تشكيل صوره ورسمها، وأبرز هذه الأدوات الآتي:

1– الاستعارة:

الاستعارة هي مجاز خفي علاقته المشابهة، أو هي استعمال اللّفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة[3]، و تعرف الاستعارة كذلك بأنّها تشبيه بليغ حُذِف، أحد طرفيه مع وجود قرينة تدل على المحذوف[4]، ففي الاستعارة يذكر أحد طرفي التشبيه، ويحذف الآخر، فإن ذكر المشبه به فهي استعارة مكنيّة، وإذا ذكر المشبه وصرح به فهي استعارة تصريحية.

والاستعارة فن بياني يعمد فيه الأديب إلى تجاوز التشبيه بما يضفيه على صورته من إدعاء التّماهي بين المشبه والمشبه به، لذلك كانت الاستعارة "من أدقّ أساليب البيان تعبيرًا، وأرقها تأثيرًا، وأجملها تصويرًا، وأكملها تأدية للمعنى، ولا غرو؛ فهي منبثقة عن التشبيه ..."[5]. فأغراض الاستعارة متعددة ومتنوعة، ولا تتّضح إلاّ إذا أحسن الأديب توظيفها، وقد عدّد

---

(1) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري، دراسة ومختارات، ص103.

(2) أحمد شايب، أصول النّقد الأدبي، مكتبة النّهضة المصرية، مصر، ط 10، 1994، ص 247–249.

(3) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص258.

(4) الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، ص151.

(5) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، ص158.

العسكري وظائفها في معرض تعريفه لها، قال:"الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض، وذلك إمّا أن يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللّفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة(1). فالعسكري يبرز بشكل واضح هذه الأغراض و التي تمثلت في شرح المعنى و تقريبه من ذهن السامع وتأكيده، والإشارة إلى المعنى الكثير باللّفظ القليل، وتزيين العبارة وإبرازها في حلّة تعشقها النّفس وتنجذب إليها الحواس، لذلك عدّت الاستعارة عنصرا مهما من عناصر الصّور الشّعرية الرّامية إلى التّعبير عن المشاعر والأحاسيس، "فليس في حُلى الشّعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت منزلها"(2). ولا يتأتّى لها ذلك إلاّ إذا طلبها المعنى .

والصّور الاستعارية في رثاء الحصري الضّرير تغلب على باقي الصور (التشبيه والكناية)، فقد بلغت ما يقارب 344 صورة استعارية أي (40.8%) أغلبها استعارات مكنيّة وهي استعارات تقوم على صور تقليدية شاعت في مراثي الشّعراء منذ القديم، مثل مخاطبة الدّهر واللَّوم عليه، ومخاطبة الموت والقبر، وسنفصل الحديث بدراسة كلٍ من نوعي الاستعارة.

أ- الاستعارة المكنيّة:

ومن أبرز صورها قوله رثاءً لابنه(3):[الرمل]

شَقَّتِ السَّمَاءُ عَلَيْهِ جَيْبَهَا فَبَكَى المُزْنُ مَعِي و الجيْبُ شَقْ
كَانَ دَمْعِي قَبْلَ فُقْدَانِي لَهُ فِي يَدِ الصَّبْـــرِ أَسِيرًا فانْطَلَقْ

أسند الشّاعر صفة الحسّ للسّماء والمزن، فجعل لهما قلبًا انفطر من الحزن لموت ابنه وهُما جَماد، ورأى في الأمطار التي تتهاطل من المزن دموعًا تذرف عليه، فللشّاعر فيضًا من الحزن ألقى به على كل عنصر أحاط به و جعل له عواطف تأثرت وتفجّعت لما أصابه، والصّورة هي استعارة مكنيّة، إذ حذف المشبه به وهو (الإنسان) وأبقي شيء من لوازمه وهو الجيب، و اليّد، و ترك المشبه و هو السّماء، والمزن و الصّبر.

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 295.
(2) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص268.
(3) علي الحصري، الديوان، ص201.

ونجد كذلك في البيت الثّاني استعارة مكنيّة أخرى حين جعل الصّبر وهو شيء معنوي يدًا، كانت لها سّيطرة على الدموع قبل موت ابنه ثم فقدها.

ويشكو الشّاعر من الدّهر، فيقول(1): [المتقارب]

رَمَانِي الزَّمَانُ إلى غُرْبَةِ أُعَاشِرُ فِيهَا العِدى الغُيَّظَا

أحسّ الشّاعر بالوحدة وهو بعيد عن وطنه، ثاكلا لأبنائه، فرأى في تقلّبات الزّمان إنسانا سخط عليه، فحمله ورماه إلى غربة لا يعاشر فيها إلاَّ أشد أعدائه، وهذه الصّورة هي استعارة مكنيّة، إذ حذف المشبه به وهو (الإنسان) وترك شيئا من أفعاله وهو (الرّمي)، وقد نقلت هذه اللّوحة طعم مرارة الحياة التي يقاسيها الشّاعر.

ويشخص الحصري عناصر الطّبيعة ليبثّ من خلالها حزنه ، إذ يقول(2):[الخفيف]

وبَكَتْكَ السَّمَاءُ و الأَرْضُ ثَكْلاً فالْتَقَى الغَيْثُ والدُّمُوعُ السِّجَام

صور الحصري السّماء والأرض في شكل إنسان يبكي لفقد شخصٍ عزيز عليه كان "عبد الغني" فامتزجت دموعها بدموع المنكوب حزنا وألما، وهي استعارة مكنيّة لحذف المشبه به (الإنسان) وترك شيء من لوازمه وهو "البكاء".

وتكررت هذه الصّورة في رثاء الحصري عدّة مرّات، منها قوله كذلك(3):[الكامل]

الأَرْضُ تَضْحَكُ للسَّمَاءِ إذَا بَكَتْ و أَرَاهُمَا بَكَيَا لِبُكَائِي

فالعادة أنّه كُلّما هطلت الأمطار من السّماء على الأرض اخضرّت وتلوّنت بألوان تجعلها زاهية فتبدو كالإنسان السّعيد، لكنّ الشّاعر أحدث تغييرا في هذه الظّاهرة المألوفة، حين رأى أنّهما يبكيان معًا لبكائه، وهي استعارة مكنيّة بعدما حذف الشّاعر المشبه به وهو (الإنسان) وترك ما يشير إليه وهو الضّحك والبكاء، وأبقى على المشبه وهو السّماء والأرض.

و هذه اللّوحات الشّعرية التي يرسمها الشّاعر هي مرآة لأحاسيسه ومشاعره، وهي تكشف عن واقعه النّفسي والخلجات التي تنطوي عليها ذاته ـ ذات الشاعر ـ فيرى كلّ شيء في الطّبيعة باكيا على ابنه نتيجة للحزن المسيطر على وجوده، وكانت الاستعارة ملائمة لإبراز هذه العاطفة، لذلك لجأ الشّعراء لاستخدامها للتّعبير عن صورهم "فتخرج الكلمات ملتهبة حادة

(1) المصدر السابق، ص143.
(2) علي الحصري، الديوان، ص166.
(3) المصدر السابق، ص78.

بفضل ما في المجاز والاستعارة من تركيز وإيجاز وتبلور يعطي التّعبير قوة، وفي أثناء ذلك يتحوّل الشّاعر إلى ما يشبه صانعا جديدًا للّغة، فهو يسمّي الأشياء بغير أسمائها، ويصفها بصفات لأشياء أخرى معبّرًا عن علاقات فكرية جديدة"(1). فجاءت صورهم تحمل طابع الصّدق و القوّة في التّعبير.

ويمتلئ الشّاعر بمشاعر الأسى، فنجده يخاطب "العين" و"القبر" و"الدّهر"، مثل قوله(2):[الرجز]

وَأَنْتِ يَا عَيْنُ اسْهَرِي لَيْلَكِ إلاَّ سَحَرَكْ

وَأَنْتَ يَا قَبْرُ تُرَى أَيُّ شِهَابٍ عَمَّرَكْ

وَأَنْتَ يَا دَهْرُ لَقَدْ فَجَعْتَ فِهْرًا غَرَرَكْ

فهو ينادي عينه . على أنّها شخص يفهم ويدرك . طالبا منها الابتعاد عن النّوم لتشاركه حزنه على فراق ولده، ثم يخاطب "القبر" كأنّه كائن يعي ذاته، بلهجة تنم عن الأسى والحزن اللّذين تجيش بهما ذات الشّاعر المرهفة، حين يرى "المرثي" شهابا – وهذه الصّورة هي استعارة تصريحية، إذ صُرح بالمشبه به وهو الشّهاب وحُذف المشبه وهو "ابنه"– متفردا لا مثيل له يضمه القبر، ثم يخاطب "الدّهر" كأنّه كائن بشري حيّ ألقى بالفزع والهلع في قلوب أهل قبيلة "فهر" حين حمل بين أحداثه مصيبة موت "عبد الغني"، وهذه الصور نقلت إلى القارئ أو السّامع حالة من النّفس المضطربة التي سيطر عليها الألم ومعاناة فراق الحبيب.

ومن بين صوره لوحة عن الموت حين يقول(3):[الطويل]

وَحَارَبَنِي فِيكَ المُنَى بِمَنَاصِلٍ إِذَا ضَرَبَتْ قَدَّتْ عَلَى البَطَلِ الدِّرْعَا

أعطى الشّاعر للموت صفة المحارب القوي الذي لا يهزم، إذا ضرب بمناصله شقّ على البطل الدِّرع، وتشير هذه اللّوحة إلى نظرة الشّاعر تجاه الموت الذي لا يُقهر، حين استعار له صفة من لوازم الإنسان وهي "الحرب" على سبيل الاستعارة المكنيّة.

(1) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص171.

(2) علي الحصري الديون، ص130.

(3) المصدر نفسه، ص189.

ويكرر الشّاعر الصورة ذاتها في تشخيصه للدّهر في قوله[1]:[مخلع البسيط]

حَارَبَنِي الدَّهْرُ فِيكَ حَرْبًا   لَمْ يَقِهَا الدِّرْعُ وَ لاَ السِّلاحُ

فالإنسان عادة ما يجعل من السّلاح والدّرع وقاءً له في الحروب تحميه وتحفظه، فهي تعدّ مصدر أمن له، لكن يبدو أنّ لا نفع لها في مواجهة مصائب وحوادث الدّهر فهو مُبْتَلَى لا محالة، وهي صورة تشير إلى عظمة ابتلاء الشّاعر في ابنه حين أراد أن يحميه ولكن لم يستطع، وقد تحقق هذا المعنى من خلال توظيفه للاستعارة المكنيّة حين ذكر المشبه وهو "الدّهر" وحذف المشبه به "الإنسان" وترك شيئا من لوازمه وهي المحاربة، وفي ذلك حثّ على فهم الصورة وتذوقها.

ب- الاستعارة التصريحية:

ومن أبرز ما جاء منها في ثنايا رثاء الحصري، قوله[2]: [البسيط]

أَبْلِغْ أَحِبَّتَنَا البَاكِينَ مِنْ جِهَتِي   أَنِّي حَمَتْنِي أُسُودٌ حِمْيَرِيَّاتُ

يطمئن الشّاعر أهله بالقيروان، بأنَّ لا خوف عليه، فهو في مكان آمن، يحميه من هم أولو شدَّةٍ و بأسٍ، وقد عبر عن ذلك برسم صورة نقل من خلالها المعنى المجرد إلى المحسوس المرئي، فحذف المشبه وهو الممالك التي حلَّ بها، وأبقى على المشبّه به وهو " أسود حميريات"، إشارة إلى قوة دفاع هذه الممالك ومناعة حصونها.

وفي رثائه لابنه، قال[3]:[المتقارب]

شَجَا الأَسَدُ نَاعِيَ ابْنِهِ   وَ أشْمَتَ كَلْبًا لَهَثْ

يبدو أنّ ما أثّر في نفس الشّاعر بحدث ابنه هو شماتة أعدائه، فردَّ عليهم من خلال صورة بليغة ومؤثرة، حين شبه نفسه بأسد يبكي على فقد ولده، فاجتمعت له صفة الشجاعة والمكانة الرفيعة، وشبه الشامتون بكلب يلهث، لينسب لهم الضّعف والعجز، على سبيل الاستعارة التصريحية.

---

(1) علي الحصري، الديوان، ص247.

(2) الجيلاني و المرزوقي، علي الحصري، دراسة و مختارات ، ص 165.

(3) علي الحصري، الديوان، ص96.

وحققت هذه الاستعارات الكثير من المعاني في صورة موجزة، لأنّ من جماليات الاستعارة "أنَّها تُعْطيك الكثير من المعاني باليسير من اللّفظ"[1]، كما تدلّ على قدرة الشّاعر على انتقاء الكلمات المشحونة بدلالات كثيرة معبرة عن المقصود.

ويصف الشّاعر مأتم ابنه، فيقول[2]:[البسيط]

فَقَدْ أَقَامَتْ عَلَيْهِ اليَوْمَ مَأتَمَهَا بَيْنَ المَهَا العِيْنُ و الأُسْدُ الدَّلاَهِيث

نلحظ أنّ الشّاعر مَكَثَ عند عالم الحيوانات فاتخذ من هيئة "المها" و"الأسد" وإيحاءاتهما قسيما استعاريا للنّساء ذات العيون الواسعة والجميلة، ولرجال قومه الشّجعان الذين أقاموا مأتم ابنه "عبد الغني" ، في سياق استعارة تصريحية، إذ يجد فيه ما يشكل لوحة متكاملة لهؤلاء القوم.

ومن لهفة على ابنه قال[3]:[الكامل]

وَ شَرِبْتُ كَاسَاتِ الأَسَى شُرْبَ التَّرِيفِ لِجَامِهُ

فتصوير الحصري للأسى وهو أمر معنوي في شكل شراب بكاسات وقد تجرعها، استعارة تصريحية، نقلت المعنوي إلى المحسوس وكشفت المعاناة التي يمر بها الشّاعر.

وهكذا كانت الاستعارة وسيلة الحصري في تجسيد معانيه وتشخيصها في صور محسوسة قادرة على الإيحاء بعذبات ذاته، وهذا قد أكسبها لمسة جمالية أثّرت على المتلقّي.

2– التّشبيه:

هو إلحاق شيء بآخر بينهما صفة مشتركة، أو هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في معنى من المعاني[4].أو هو" بيان أنّ شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدّرة، تقرب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه"[5]، أي إنّ التّشبيه هو الربط بين شيئين في صفة من الصفات، أو معنى من المعاني بواسطة أداة ظاهرة أو مقدّرة، للإيحاء بوجود علاقة بين المشبه والمشبه به.

(1) الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، (د، ط)، 1981، ص 37.

(2) علي الحصري، الديوان، ص94.

(3) المصدر نفسه، ص168.

(4) الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، ص135.

(5) عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، 1985، ص62.

وكان التّشبيه أثيرًا لدى النّقاد والبلاغيين الأوائل، وأفضل التّشبيه عندهم" ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتّى يُدني بهما إلى الاتحاد"[1]. فكلما كانت دائرة الاشتراك بين الشيئين أوسع، كان أفضل. وقسم البلاغيون التّشبيه أقساما باعتبار طرفيه[2]، وباعتبار وجه الشبه[3]، كما ناقشوا أبلغ التّشبيهات وأحسنها، وأردئها.

وإذا كانت وظيفة التّشبيه هي "التّصوير والتّوضيح بالانتقال من شيء إلى شيء يشابهه ويشاكله"[4]. فهو مُنَاسب جدًا عند الحديث عن المراثي، وهو ما فعله الشعراء حيث استخدموا التّشبيه عند عرضهم لصفات، ومناقب الفقيد لإيضاحها والتنويه بها، ثم "مزجوا بين عاطفة الفخر والحزن على الفقيد مما خفف من عاطفتهم، وهو موقف يناسبه التّشبيه أكثر من الاستعارة في حالة الانفعال الشديد..."[5] ، وأعلى "الجرجاني" ذكره، قائلا: "واعلم أنّ التّمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت من صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشبَّ من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفًا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفًا[6].

والتّشبيه في رثاء الحصري كثير بلغ ما يقارب (274) صورة تشبيهية، أي بنسبة (32.5%) و أغلبها صور تتردد بين التّشبيه البليغ، و التّشبيه المجمل.

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 124.

(2) المصدر نفسه، ص124.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 162، 165.

(4) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 71.

(5) المصدر نفسه، ص171.

(6) عبد القاهر جرجاني، أسرار البلاغة، ص92، 93.

أ- التشبيه البليغ:

وهو تشبيه حذف منه وجه الشبه والأداة[1]، ومن أمثلته [2]:[المقتضب]

قَدْ بَكَتْكَ فِهْرٌ مَعِي يَا ابْنَ قُطْبِ مَفْخِرِهَا
رُمْحِهَا وَصَارِمِــهَا دِرْعِـــهَا وَ مِغْفَرِهَا
يَا أَجَّل جَوْهَــرَةٍ مِنْ نَفِـيسِ جَوْهَرِهَا
يَا غِرار أَبْيَضِــهَا يا سِنَــانَ أَسْـمَرِهَا

مزج الشّاعر بين عاطفة الحزن و الفخر حين عبّر عن لوعته مع قبيلة "فهر" لفقده "عبد الغني"، مبينا علو مكانه وقيمته بينهم، فشبهه بالقطب رفعة وضياءً، وشبّهه بالرمح، والصّارم، والدّرع، والجيش القوي ليشير إلى شجاعته، وتعلو صرخاته من خلال النّداء الذي أدخله على التّشبيه معظما شأن هذا الابن فهو بالنسبة له أجلّ جوهرة بين الكنوز النفيسة، وهو حدّ السّيف، و رأس الرمح.

و لاشكّ أنّ هذه المبالغة في التّشبيه نابعة من أثر حرقة الشّاعر على ابنه فعدّد مناقبه في رثائه له، مثلما ورد في قوله[3]:[المجتث]

أَنَا الحُسَامُ المُحَلَّى وَأَنْتَ مِنِّي الغِرَارُ
وَأَنْتَ قُطْبُ المَعَالِي عَلَيْكَ كَانَ المَدَارُ

فإنّ كان الشّاعر سيفا فابنه هو غراره، ويضيف بأنّه القطب العالي والسّامي والمحور الذي تلْتف من حوله القبيلة، فالتّشبيه البليغ كان له دور في خدمة المشبه فعمل على تحسين صورته، و تعظيمه و الرّفع من قيمته.

ويردد الشّاعر المعنى نفسه في قوله[5]:[الطويل]

وَمَا أَنَا إِلاَّ السَّيْفُ كُنْتَ مَضَاءَهُ فَأَصْبَحَ لَمَا مِتَّ وَ هُوَ كَلِيلُ

---

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص237.

(2) علي الحصري، الديوان، ص 123.

(3) المصدر نفسه، ص125.

(5) المصدر نفسه، ص157.

شبّه الشّاعر نفسه بالسّيف، وابنه بمضائه، وحذف وجه الشّبه والأداة، على سبيل التّشبيه البليغ، وقد عمل هذا التشبيه على تقرير المشبه وتقوية حاله في نفس السّامع.

وفي قوله[1]:[الخفيف]

كَانَ عَبْدُ الغَنِي رَيْحَانَةَ النَّفْ سِ، وَمُرُّ الضَّنَى إِذَا اشْتَّدَ نَهَكْ

شبّه الشّاعر عبد الغني بريحانة النفس وحذف الأداة، ووجه الشّبه، فالريحانة لصيقة بالنفس، كذلك علاقة الأب بابنه، وهذا التّشبيه عند البلاغيين يخرج ما لا يعرف بالبديهية إلى ما يعرف بها[2]، فعلاقة الرّيحانة بالنّفس أوضح منها في الأبوّة.

ويقول مفتخرا بابنه[3]: [مخلع البسيط]

فَذٌّ وَ لَوْ عَاشَ لاْنتِصَارِي كَانَ هُوَ الجَحْفَلَ الكَثِيفَ

شبّه الشّاعر قوة هذا الابن بالجيش الكثيف بتوظيفه التّشبيه البليغ، فأخرج ما ليس له قوة في الصفة إلى ماله قوة فيها، فصفة القوة والشّجاعة في الجيش أقوى وأوضح منها في ابنه وهذا من أجود التّشبيه وأبلغه[4].

ب- التشبيه المجمل:

وهو ما لم يُذكر وجهُ الشبه فيه[5]، ومما ورد منه في رثاء الحصري [6]: [الكامل]

يَغْدُو لِمَسْجِدِهِ فَيَغْدُو سَابِقًا كَالصُّبْحِ أَفْلَتَ مِنْ يِدِ الظَلْمَاءِ

شبّه الشّاعر ذهاب "عبد الغني" إلى المسجد مسرعا في اللّيل، بالصّبح الذي يرسل نوره في الظلماء فيرى من بعيد، وقد حذف وجه الشّبه لترك مجال المشابهة واسعا بين الصورتين أمام القارئ.

---

(1) علي الحصري، الديوان، ص148.

(2) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص159.

(3) علي الحصري، الديوان، ص272.

(4) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص160.

(5) الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، ص146.

(6) علي الحصري، الديوان، ص81.

ويصف الشّاعر الهلع الذي بثّه موت "عبد الغني" بين الخلق فقال[1]:[الطويل]

حَبِيبٌ كَأَنَّ اللهَ يَوْمَ وَفَاتِهِ طَوَى السَّبْعَ لِلْمِيقَاتِ أو زَلْزَلَ السَّبعَا

فالشّاعر يرى أنّ ابنه حبيب وعزيز على الله، فأحدث موته زعزعة قوية هزّت كل النّاس وبثّت فيهم الهلع، وهذه الصورة لا يماثلها إلا "زلزال الأرض" أو طيّ السّموات السّبع الذي يحدث يوم القيامة، وقد وظّف الشّاعر أداة التشبيه "كأنّ" التي تفيد المطابقة، وأدّى التّشبيه إلى توضيح المعنى وتأكيده في ذهن القارئ؛ لأنّ من وظائف التّشبيه أنّه "يزيد المعنى وضوحًا ويكسبه تأكيدًا. ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحدٌ منهم عنه"[2].

ومن كثرة النّكبات التي مرّت عليه في الحياة، نجده لا يذكر"الدنيا" إلاّ وهو ساخط على حظه فيها، من أمثلة ذلك قوله[3]:[الطويل]

عَفَاءٌ عَلَى الدُّنْيَا البَغِيِّ فَإِنَّمَا بَشَاشَتُهَا كَالبَارِقِ المُتَخَطِّفِ

فهو ينطلق من تجاربه وينعت الدّنيا بالبغي، ويرى أن السّعادة فيها لا تدوم طويلا، بل إنّما ما تلبث أن تمر وكأنّها لم يكن شيء منها، فهي تُشبه في ذلك وميض البرق المتخطّف، ووظف الشّاعر في هذه الصورة التّشبيهية حرف التشبيه "الكاف" لينقل بذلك شعوره، وهو أمر معنوي إلى صورة حسيّة بصرية، أي بما يعرف عند البلاغيين إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما يقع عليه[4].

ويقول الشاعر منوها بأخلاق ابنه[5]: [المتقارب]

فَحِلْمٌ كَطَوْدٍ رَسَا وَ جُودٌ كَغَيْثِ أَلِثْ

ففي البيت تشبيهان، الأول في عبارة "كطود رسا" والثاني في عبارة "كغيث أَلْثَ" وكلاهما تشبيه مجمل، من باب حذف وجه الشّبه، فقد شبّه الصّبر والأناة عند ابنه بالجبل

(1) المصدر السابق، ص189.

(2) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 161.

(3) علي الحصري، الديوان، ص 196.

(4) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص159.

(5) علي الحصري، الديوان، ص97.

العظيم الرّاسي الذي لا يهتز، وشبّه جوده وكرمه بالغيث، ووظف أداة التّشبيه "الكاف" لينقل أمورا معنوية في صور حسية نابضة بالحياة يألفها المتلقي، وتساعده على فهم المعنى.

وهكذا استطاع الحصري بتوسله لهذا الأسلوب البياني أن ينقل معانيه في صور جماليّة كان لها دور في التّأكيد على المعنى وجلب اهتمام المتلقي.

3- الكناية:

الكناية هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى معه[1]، ويعرّفها "الجرجاني" قائلا: "والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره بالمعنى الموضوع له في اللّغة، ولكن إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"[2]، فالكناية عنده هي تقديم المعنى في قالب موجز يعتمد على الإشارة والإيحاء العميق.

وأجمع علماء البلاغة على أن الكناية أبلغ من الإفصاح[3]. وتتمثل بلاغة الكناية عندهم في تأكيد المعنى، لا في زيادته، إذ "ليس المعنى إذا قلنا الكناية أبلغ من التصريح أنّك لما كنّيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنّك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشد"[4].

وهي"من غرائب الشّعر و مِلحه، وبلاغةٌ عجيبةٌ، تدلّ على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلاّ الشّاعر المبرّزُ، والحاذق الماهر، وهي في كل الكلام لمحةٌ دالةٌ، واختصار وتلويحٌ يُعرف مجملاً، ومعناه بعيدٌ من ظاهر لفظه"[5].

وتنقسم الكناية من حيث المراد بها، أي المكنى عنه، ثلاثة أقسام:

كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن نسبة، وقد بلغت في رثاء الحصري الضرير (225) كناية أي بنسبة (26.69%)، وأغلبها تواتر بين الكناية عن صفة والكناية عن الموصوف.

---

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص286.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، علّق عليه محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان، (دط)، 1981، ص52.

(3) المصدر نفسه، ص52.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص54.

(5) المصدر نفسه، ج1، ص309.

أ- كناية عن الصفة:

وهي ما كان المطلوب لها صفة، ومن أمثلتها قول الحصري[1]:[البسيط]

لَئِنْ بَعُدْتُمْ وَ حَالَ البَحْرُ دُونَكُمْ   لَبَيْنَ أَرْوَاحِنَا فِي النَّوْمِ زَوْرَاتُ

أَصْبَحْتُ فِي غُرْبَةٍ لَوْلاَ مُكَاتَمَتِي   بَكَتْنِي الأَرْضُ فِيهَا وَ السَّمَواتُ

يشتمل البيتان على صورتين كنايتين، كنىّ الشّاعر بهما عن قوة الصّلة والمودة التي تربطه بأهل بلده، بقوله: " لبين أرواحنا في النوم زورات "، وكنّى عن شدّة حزنه لفراق الوطن، بقوله: "لولا مكاتمتي بكتني الأرض فيها والسّموات"، وقد تضافرتا لتدلان على معنى آخر وراءهما هو شدّة تعلق الشّاعر بوطنه، ومن كنايات الصفة قوله واصفا دموعه الغزيرة[2]:[الوافر]

مَضَى عَبْدُ الغَنِيّ فَخُضْتُ بَحْرًا   مِنْ العَبَرَاتِ يَعْظُمُ أَنْ يُخاضَا

فعبارة "خضت بحرا من العبرات" كناية عن كثرة الدّموع التي كانت استجابة لتفتّر قلب الوالد وهو يرى أنّ ابنه ذهب من دون رجعى.

وحين مدح الشّاعر ابنه قال[3]:[المجتث]

ولَوْ رَجَمْتُ ثَبِيرًا   بِعَقْلِهِ لَهَدَدْتُهُ

كنّى عن رجاحة عقل هذا الابن، ورزانته بجعله ثقلا يهدّ الجبل إذا ألقي عليه، وقد كانت الكناية أبلغ من التّصريح لإبراز هذا المعنى، فهي: "من ألطف أساليب البلاغة وأدقها، وهي أبلغ من الحقيقة والتّصريح لأنّ الانتقال فيه يكون من الملزوم إلى اللازم"[4]. لذلك فهي الأنسب لتثبيت معنى الشاعر في نفس المتلقي.

ويعبر الشاعر عن بالغ حرقته، حين وظف الكناية في قوله[5]:[مجزوء الرمل]

فَعَلَى جَمْرٍ ذَكِيٍّ   قُلِّبَ القَلْبُ المَلِيحُ

---

(1) الجيلاني والمرزوقي، علي الحصري، دراسة ومختارات، ص160، 161.

(2) علي الحصري، الديوان، ص184.

(3) المصدر نفسه، ص90.

(4) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص290.

(5) علي الحصري، الديوان، ص107

كنّى الشّاعر عن اللّوعة والحرقة التي تركها فراق الابن، بجعل قلبه فوق جمر متقد يتقلب، وهي صورة كنائية لها تأثير قوي في نفس المتلقي، لذلك عدّه البلاغيون "وسيلة قوية من وسائل التّأثير و الإقناع، ولها أيضا أثر كبير في تحسين الأسلوب"(1). لهذا لجأ إليها الشّعراء للتّعبير عما يدور في نفوسهم من المعاني، ويجيش في صدورهم من الخواطر.

أمّا في قوله(2):[الطويل]

إِذَا غِبْتَ قَالَ النَّاسُ أَيْنَ ابْنُكَ الذي تَطُولُ بِهِ أَسْيَافُنَا وَنَطُولُ

تضمّن هذا البيت كنايتان، الأولى في عبارة "تطول به أسيافنا"، وكنّى الشّاعر بها عن الشّجاعة والقوة التي يتمتّع بها "عبد الغني"، وأمّا الثّانية فقد استغلّها في الرّفع من شأن هذا الولد، وذلك من خلال ما تحمله كلمة "ونطول" من دلالة السّمو والمجد.

ب- كناية عن موصوف:

وهي ما كان المطلوب بها موصوفا، منها قول الحصري(3): [مخلع البسيط]

نَسَيْتُ نَفْسِي وَ لَسْتُ أَنْسَى ذِكْرَكَ يَا وَاحِدَ الزَّمَانِ

فعبارة "يا واحد الزمان" هي كناية عن الموصوف، والمقصود هو "عبد الغني"، فالشّاعر يفرده و يميزه عن جنسه، بجعله فريد الزمان، لذلك فقد أدت هذه الكناية إلى تفخيم وتعظيم الموصوف؛ لأنّها أسلوب يضع المعاني في صورة المحسّنات(4).

وفي اتعاظ الشّاعر بأحداث تنسيه مصيبته قال(5):[البسيط]

وَسَلْ عَنْ اِبْنِ التُّرَابِ البِكْرِ كَيْفَ هَوَى فَأَصْبَحَتْ قُوَّةٌ فِيه لِتَنْكِيثِ

فعبارة "ابن التراب البكر" هي كناية عن سيدنا آدم عليه السلام، إذ هوى إلى الأرض بعد معصيته لربه، ويرى الشّاعر في هذه الحادثة عبرة تهدئ النّار المشتعلة في فؤاده، بتقرير في نفسه أن دوام الحال من المحال.

(1) محمود شيخون، الأسلوب الكنائي، نشأته-تطوره-بلاغته،دار الهداية، مصر، (دط)، (دت)، ص79.

(2) علي الحصري، الديوان، ص157.

(3) المصدر نفسه، ص264.

(4) محمود شيخون، الأسلوب الكنائي، نشأته-تطوره-بلاغته، ص79.

(5) علي الحصري، الديوان، ص93.

وحين تحدّث الشّاعر عن المنيّة قال[1]:[الكامل]

**لَكِنْ طَوَتْكَ يَدٌ شَدِيدٌ بَطْشُهَا		سَيَّانَ مَرْؤُوسٌ بها وَرَئِيسُ**

فالموت هي واحدة على كل البشر سواء كانوا رؤساء أو مرؤوسين، وقد كنّى عنها الشّاعر "بيد شديد بطشها" فهو يبرز الموت في صورة الخشونة والشدة التي تجعلها مسيطرا على البشر، وهذه الكناية تكشف عن رأي الحصري في المنيّة ونظرته إليها.

وقال في ابنه[2]:[الخفيف]

**يَا اِبْنَ تِسْعٍ يَحْكِي ابْنَ تِسْعِينَ رَأْيًا		وَ نُهُوضَا يُفُوتُهُ وَ وُثُوبَا**

كنّى الشّاعر عن ابنه بقوله: "ابن تسع" ليشير إلى سداد رأيه بمرتبة من كان شيخا ذا حكمة والذي كنّى عنه بقوله: "ابن تسعين"، بل إنّه يفوقه في ذلك، مثل تفوّقه عليه في الوثب.

وبهذا الأسلوب تمكّن الشّاعر من صياغة أفكاره في قوالب موجزة، موحية، مستندا على عنصر الخيال، فكان لمعانيه الأثر البالغ.

---

(1) المصدر السابق، ص213.

(2) علي الحصري، الديوان، ص87.

IV –التّناص:

ورد عند العرب مصطلحات: الاقتباس، والتّضمين، والسّرقة، والمعارضة، والمناقضة، وهي ليست إلاّ شكلا من أشكال التّناص، والقاسم المشترك بينها وبين التّناص "هو فكرة انتقال المعنى أو اللّفظ أوكليهما، أوجزء منهما من نص إلى آخر، ومن عمل أدبي إلى آخر، مع اختلاف المقصد والغاية"(1). فالعلاقة بينهما تكمن في اشتراكهما في مفهوم واحد وهو انتقال المعاني والألفاظ بين النصوص الأدبية.

ويعتبر التّناص من أحد السّمات الملازمة للنصوص بمختلف أنواعها، والمقصود بذلك تداخل وتقاطع النصوص في أشكالها ومضامينها(2)، أي أن هناك "وجودا لغويا، سواء كان نسبيا، أم كاملا أم ناقصا، لنصٍ آخر، وربما كانت أوضح صور التّداخل، الاستشهاد بالنّص الآخر داخل قوسين في النص الحاضر"(3). فالتّناص بين النصوص أنواع منها الكامل والنّاقص، والنّسبي، وأفضلها ما جاء بين قوسين.

ولئن كان هناك اختلاف بين اللّغويين في تعريف هذه الظاهرة النصية، فالإجماع حاصل بينهم على أنّه نوع من التعالق أو التداخل بين مختلف النصوص "ففي فضاء النّص تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحديد الآخر ونقضه"(4). فهو تبادل معنوي ولفظي بين النصوص على اختلاف مقصد كل منهم.

وتأتي أهمية التّناص من أنّه يمثل عملية إثراء وإغناء للنّصوص بعضها بعضا بقيم دلالية وشكلية متعددة ومتنوعة، كما يمثل تحررا وانعتاقا للمبدع نفسه من قيود الثقافة الواحدة ومن قيد الزمان والمكان(5) فالتّناص يكسب النص جمالية دلالية وشكلية انطلاقا من تداخل

---

(1) أحمد طعمه حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي نموذجا، منشورات الهيئة العامة ، دمشق، سوريا، (دط)، 2007، ص 43.

(2) محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص100.

(3) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، (د. دار نشر)، (د.بلد)، (دط)، 1990، ص 138.

(4) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ص154.

(5) محمد صبحي الأخضر، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، ص104.

النصوص، ويعطي المنتج قدرة على الاستفادة من ثقافات متعددة ومختلفة من حيث الزمان والمكان.

وعرف الأدب العربي القديم هذه الظاهرة "التّناص" خاصة في الخطاب الشعري[1]، مما جعل النّقاد يشيرون إليه ويتناولونه بالدراسة.وكانت أبرز مظاهره آنذاك، تضمين بعض القصائد الشعرية شيئا من القرآن أو الحديث، وكذلك ما كان موجودا من تبادل الاقتباس بين الشّعراء على مستوى العبارة أحيانا، وعلى مستوى الفكرة أحيانا أخرى[2].

فأشكال التّناص في الأدب العربي القديم تنوعت بين القرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف والشّعر، وخير مثال على ذلك ما ورد منها في رثاء الحصري الضرير، لكن بنسب متفاوتة وكان التناص الديني (القرآن الكريم والحديث) أكثر حضورا من التّناص الشّعري، وعلى هذا الأساس ارتأينا أن نبدأ به، ثم تأتي باقي الأشكال الأخرى.

1- التّناص الدّيني:

يُعدّ الموروث الدّيني من أهم المصادر التي استفاد منها الشّعراء في تجاربهم الشعرية، لما له من حضور قوي لدى عامّة النّاس بنماذج أدبية وبما لا يجدونها في مصادر أخرى، لذلك عُد "من أنجح الوسائل وذلك لخاصية جوهريّة في أنّ هذه النّصوص تلتقي مع طبيعة البشر نفسه، وهي إنّما ما ينزع الذّهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلاّ إذا كان دينيا أو شعريا وهي لا تمسك به حرصا على ما يقول فحسب، وإنّما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا، من هنا يصبح توظيف التّراث الدّيني في الشعر تعزيزا قويا لشاعريته، ودعما لاستمراره في حافظة الإنسان"[3]. فالنّص الدّيني هو مؤشر لبقاء النّصوص الأدبية في ذاكر الإنسان. وهذا التّداخل بين النّص الأدبي والموروث الدّيني إنّما هو اقتباس "حيث يحدث المبدع انزياحًا محدودا في خطابه بهدف إضفاء لون من القداسة على

---

(1) المرجع السابق، ص103.

(2) محمد صبيحي، مدخل إلى علم النّص ومجالات تطبيقه، ص103.

(3) الجابر المتقدم، جماليات التّناص في شعر أمل دنقل، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في النقد العربي المعاصر، جامعة باتنة، الجزائر، 2008، ص194.

جانب من صياغته بتضمينه شيئا من القرآن أوالحديث النبوي"[1]، فالموروث الدّيني يعطي للإبداع هالة من القداسة، ومن ثمّة يكون له الأثر العميق في نفس المتلقّي.

أ- القرآن الكريم:

شكّل القرآن مصدرًا إعجازيا أثار ثورة فنيّة على معظم التّعابير التي ابتدعها العرب شعرا ونثرا، فقد أثار منذ اللّحظة الأولى لنزوله حركة فنيّة عند العرب، ودعاهم إلى الالتفات إليه، ولِما جاء به من جديد من أساليب التّعبير والبيان، وعلقت أفئدتهم وأسماعهم بما جمع من كلام رائع، فلم يسعهم إزاءه إلاّ التّسليم بروعة أثره في النّفوس والعقول، واعتراف بلغائهم وأولوا الفطن منهم بذلك الأثر[2]. ولأنّ القرآن الكريم يتمتع بطاقات إبداعية لها قابلية إعادة التّشكيل والصّياغة، بحيث يستطيع عدّة شعراء أن يوظفوا الآية الواحدة في التعبير عن تجاربهم الفردية من دون الالتزام بالصيغة الواحدة.

وورد التّناص القرآني في مدّونة الحصري الضرير متأرجحا بين ثلاثة مستويات:

1. مستوى الكلمة: وهو اقتباس كلمة مفردة من ألفاظ القرآن الكريم.
2. مستوى العبارة: وهو اقتباس جملة أو عبارة كاملة قد تكون آية أو ترد عبارة في شعره تستدعي آية أو آيات قرآنية.
3. أن يتجاوز مجال الاقتباس حدود الكلمة أو العبارة ليشمل القصّة القرآنية من حيث سرد الحدث أو الاكتفاء باستلهام أجواء القصة.

ففي المجال الأول يلحظ ورود كلمات من القرآن الكريم تأتي مضيئة على بعض المعاني التي يريد الشاعر التّعبير عنها منها ما استحضره في قوله[3]: [الخفيف]

**سُجِّرَتْ بالقَلِيلِ وَ امْتَلأَتْ		مِنْ عَبَراتٍ فِيهِنَّ للسِّرِّ هَتْكُ**

فكلمة "سُجِّرَتْ" هي إشارة إلى الآية الكريمة: ﴿وَإِذَا البِحَارُ سُجِّرَتْ﴾[4]، ويتحدث النّص القرآني عن إحدى علامات القيامة وهو امتلاء البحار إلى أن تصبح بحرا واحدا، وقد

---

[1] محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص140.

[2] محمد سلام، أثر القرآن في النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، مكتبة الشّباب، ط1، (دت)، ص29.

[3] علي الحصري، الديوان، ص149.

[4] التكوير/06.

استفاد الشّاعر من مضمون هذه الآية في تأكيد شدّة معاناته لفراق ابنه، حيث يرى أنّه ذرف الدّموع ما يملئ هذه البحار تعبيرا عن ألمه الدفين، و يتميز هذا النّوع من التّناص بقدرة كبيرة على التكثيف والإيجاز، مع الدّقة في التّعبير، حيث "تثير المفردة المستحضرة وجدان المتلقّي ومشاعره، وتنقله إلى أجواء النّص المستحضر بسرعة فائقة، وبأقل قدر ممكن من الكلمات"(1).

فالكلمة الواحدة المستحضرة تثري النّص الأدبي وتحيل القارئ إلى النّص الذي اقتبست منه.

ويشير الحصري إلى النص القرآني:﴿فَلَيْسَ لَهُ اليَوْمَ هَاهُنَا حَمِيمٌ﴾(2)، في قوله(3): [البسيط]

فَلَيْسَ لِي هَاهُنا حِجْرٌ و لاَحَجَرٌ وَ لاَ حَمِيمٌ يُوالِيَنِي وَ لاَ حَامِ

فكلمة "حميم" استحضرت الآية الكريمة شكلاً ومعنىً، إذ وجد فيها الشّاعر صورة مطابقة لما هو عليه من وحدة وشعور بالفراغ لفراق ابنه، الذي لم يعد بعده حجرٌ يتّكئ عليه، ولا حجر يسند إليه، ولا قريب يدافع عنه، و يغيثه مما هو فيه من بلاء، ولا من يحوم حوله فيخفف عنه، وهنا يكون بمثل صورة الإنسان يوم القيامة، يوم لا ينفع مال ولا ولد ولا صديق، فلكل يومئذ شأن يغنيه.

و يعمد الشّاعر أحيانا في اقتباسه من النّص القرآني إلى أخذ اللّفظ منه دون المعنى، مثل قوله(4): [الخفيف]

عَبَسَ الدَّهْرُفيهم فَتَولَّى حِينَ لَمْ يَبْدُ ثَغْرُكَ البسَّامُ

فكلمة "عَبَسَ" تستحضر في ذهن القارئ مباشرة الآية الكريمة ﴿عَبَسَ وَ تَوَلَّى﴾ (5) والتي تحمل معنى الوجه المكفهر والمظلم و المتشائم، لكنّ الشّاعر أحدث تحويرًا على مستواه حين جعل الدَّهر هو الذي يعبس في وجوه قبيلة فهر بعد غياب الابتسامة المشرقة "لعبد الغني"، لذلك فقد أشار هذا الاقتباس إلى الحزن و الكآبة التي حلّت على هذه القبيلة.

---

(1) أحمد طعمه حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي نموذجا، ص171.

(2) الحاقة/35

(3) علي الحصري، الديوان، ص163.

(4) المصدر نفسه، ص 167.

(5) عبس/ 01.

ويواصل الحصري في محاورة النّص القرآني عن طريق البنيّة اللّفظيَّة، إذ يقول[1]: [البسيط]

وَ إِنَّمَا هِيَ أَضْغَاثُ تُضغِّثُهَا خَوَطِرُ الوَهْمِ فِيهَا أيَّ تَضْغِيثِ

فهذا البيت يستدعي الآية القرآنية التي تشير إلى عجز المعبرين عن تفسير أحلام ملك مصر، واكتفوا بقولهم أنّها مجرد أضغاثِ أحلام، تقول الآية : ﴿قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلامٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الأَحْلامِ بِعَالِمِينَ﴾[2]، و يلحظ المتلقي أن مفردة "أضغاث" قد أجرى عليها الشّاعر تحويرا، إذ أنّها ارتبطت في الآية بالأحلام، و في البيت الشّعري بحياة الدنيا، أي أنّ عملية الّتناص مع الآية الكريمة، قد تمت بعد أن أخذت مسارا نفسيا خاصا في نفس الشّاعر، حيث فجّرَ من النّص القرآني الدلالة التي تتفق وسياقه الشعوري الخاص، فاستحضر الصيغة القرآنية بعد إفراغها من دلالتها، واستفاد منها في إبراز رؤيته لحياة الدّنيا على أنّها مجرد أوهام يتخبط فيها الإنسان ثم يزول.

ويتناص الشّاعر كذلك مع الآية الكريمة: ﴿ قَالَ لاَ تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ اليَومَ يَغْفِرُ اللهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾[3] في قوله[4]: [الخفيف]

كَمْ سَأَلْتُ الأَدِيبَ رِفْقًا وَكَمْ لُمْـ ـتُ عَلَيْهِ فَقَالَ لاَ تَثْرِيبَا

ونلحظ أنّ الشّاعر اقتبس كلمة "تثريب" التي تدلّ على الصّفح، والعفو، والنّقاء وأسقطها على أخلاق ولده، فهو ليس بحاجة إلى لوم أو عتاب، أو رفقا من المودّب حتّى يتهذب وينضج، بل قد رُفِع عنه كل توبيخ و تقريع يسيء إلى خلقه، وأفاد التّناص ـ في هذا البيت ـ التكثيف والإيجاز مع التّأكيد على المعنى.

ويستحضر الحصري الصّيغة القرآنية و دلالتها في قوله[5]:[المتقارب]

يُزَوِّدُنِي دَعْوَةً بِمَكَّةَ إِذْ لاَ رَفَثْ

فالشّاعر متمسك بطلب دعوة في مكة، تجيره في مصيبته و تمحو عنه ذنوبه، لأنّ مكة هي موطن الصّفاء والطّهارة لذلك استحضر كلمة "لا رفث" وهي تشير إلى الآية : ﴿الحَجُّ

---

(1) علي الحصري، الديوان، ص93.

(2) يوسف/44.

(3) يوسف/ 92.

(4) علي الحصري، الديوان، ص86.

(5) المصدر نفسه، ص96.

أَشْهُرٌ مَعْلُومَاتٌ فَمَنْ فَرَضَ فِيهِنَّ الحَجَّ فَلاَ رَفَثَ وَلاَ فُسُوقَ ولاَ جِدَالَ في الحَجِّ وَمَا تَفْعَلُوا مِنْ خَيْرٍ يَعْلَمْهُ اللهُ وَ تَزَوَّدُوا فإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى وَ اتَّقُونِ يَأُوْلِي الأَلْبَابِ﴾[1].

أما على مستوى العبارة، فمن أهم اقتباسات الشّاعر ما جاء في قوله[2]: [المجتث]

وَكَيْفَ مِتَّ وَ لَمْ يَشْـ مُلِ النُّجُومَ انْكِدَارُ

وَلَمْ تُسَيَّرْ جِبَـالُ وَلَمْ تُعَطَّلْ عِشَارُ

وَهِيَ القِيَامَةُ قَامَتْ فَعِبْرَةٌ و اعْتِبَارُ

ففي هذه الأبيات استحضر الحصري عدّة آيات من سورة التكوير، فقوله: النّجوم انكدرت، فهي مقتبسة من الآية الكريمة: ﴿ وَإِذَا النُّجُومُ انْكَدَرَتْ﴾[3]، وفي قوله: تسير الجبال، فهي مقتبسة من الآية الكريمة: ﴿ وَ إِذَا الجِبَالُ سُيِّرَتْ﴾[4]، وفي قوله: لم تعطل عشارُ، فهي من الآية: ﴿ وَ إِذَا العِشَارُ عُطِّلَتْ﴾[5]، وتحمل هذه الآيات في فحواها إحدى علامات يوم القيامة، فهي تمثل مشهد هول لذلك يوم، لكنّ الشّاعر أحدث على معناها تحويرًا وِقف ما يلائم حالته الشّعورية المليئة بالحزن والأسى، فأراد أن يسقطها على هذه العناصر الطبيعية فتَجزع بتغير مظهرها لعظم المصيبة التي حلّت، إلاَّ أنَّها لم تبدِ ذلك، ولعلّ أنّ هذا الاقتباس يُشير إلى مدى تأثر الشّاعر بوفاة ابنه.

ومن الآيات الكريمة التي استحضر الشّاعر منها الصيغة القرآنية فقط، قوله تعالى:
﴿ وَمَثَلُهُمْ فِي الإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أخْرَجَ شَطْئَهُ فَآَزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الكُفَّارَ﴾[6]، و قوله تعالى: ﴿ اشْدُدْ به أَزْرِى﴾[7].

---

(1) البقرة/ 197.

(2) علي الحصري، الديوان، ص 125.

(3) التكوير/ 02.

(4) التكوير/ 03.

(5) التكوير/ 04.

(6) الفتح/ 29.

(7) طه/ 31.

وضمن هذه الصّيغ في قوله(1):

وَكُنْتَ كَمَثَلِ الزَّرْعِ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ لَكِنْ أَصَابَ الرَّدَّى الزَرْعَا [الطويل]

....

كَأنْ لَمْ يَشُدَّ بِكَ اللهُ أزْرِي وَ لاَ شَادَ مَجدي وَ لاَ حَظَّظَا [المتقارب]

فالبيت الأوّل يحمل صور قرآنية تمثلت في الزّرع الذي بزغ واخضرّ وأصبح ملفتا للنظر، وقد شبه بها الشّاعر ابنه الذي بدأ يشتد عوده ويبرز بين النّاس، لكن أحدث الحصري تحويرا عليها حين صبَّ الردى على هذا الزّرع فذبل وتلف، حتىّ تلائم تجربته في فقد ابنه.

أما البيت الثّاني فيتضمن الدّعاء، الذي دعا به سيدنا موسى ـ عليه السلام ـ ربّه ليجعل من أخيه هارون عونا له وسندا في مهمته، ويبدو ذلك في عبارة:"يشد بك الله أزري"، و لكنّ الشّاعر أحدث عليها تحويرا بعد أن أدخل صيغة النّفي على العبارة لتكون مطابقة لحاله، فالموت حالت بينه و بين من أراد أن يشدّ به أزره، و أن يبنيّ معه مجده، وأن ينال به الحظ، وكان للتّناص — هنا– دورا في إبراز المعنى في صياغة بليغة ومؤثرة.

ويتفاعل الشّاعر مع نصوص قرآنية أخرى فيحافظ على البنيّة اللّفظية والدلالية فيها، مستغلا طاقتها في بثّ معناه، منها ما ورد في قوله(2):[البسيط]

لِهَوْلِ يَوْمٍ عَصِيبٍ لاَ مَرَدَّ لَهُ تَرَاهُمْ كَفَرَاشٍ فِيهِ مَبْثُوثِ

نلمس في هذا البيت صدى الآية الكريمة من سورة القارعة وهي قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالفَرَاشِ المَبْثُوثِ﴾(3)، و قد استحضر الحصري هذا المشهد الذي يصف حال العباد في كثرتهم وحركتهم في يوم عصيب لا مرّد منه، وهو يوم القيامة، ليتجلد أمام مصيبته، بتذكره لهول ذلك اليوم فينسى الحزن و الألم.

و يتناص الشّاعر في قوله(4): [الطويل]

وَمَسْكُوبَةٌ مَاءً وَ مَمْدُودَةٌ ذَرَىَ وَمَخْضُورَةٌ سِدْرًا و منْضُودَةٌ طَلْعًا

(1) علي الحصري، الديوان، ص 144،190.

(2) المصدر نفسه، ص93.

(3) القارعة/ 04.

(4) علي الحصري، الديوان، ص 189.

يستحضر الشّاعر في البيت المناظر جميلة التي تروق إليها النّفس و تجذب العين من الآية الكريمة: ﴿ فِي سِدْرٍ مَّخْضُودٍ ، وَطَلْحٍ مَّنْضُودٍ، وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ ، وَمَآءٍ مَّسْكُوبٍ﴾[1]، وهي من متاع أهل الجنّة، يذكرها الشّاعر ليبعث في نفسه نوعا من الراحة والطمأنينة، وهو يأمل أن يكون ابنه من أهلها، والملاحظ في اقتباسه أنّه أجرى تغييرا طفيفا على الصيغة القرآنية مع المحافظة على المعنى.

أما المستوى الأخير فاقتصر على استحضار لبعض القصص القرآنية، أهمها قصّة سيدنا يوسف و يعقوب –عليهما السلام– و التي جاءت في قوله[2]: [الخفيف]

شِبْهُ مَنْ قُطِّعَتْ بِمَرْآهُ أَيْدٍ   وَالذِي أَعْتَدَتْهُ لِلْقَطْعِ مُتْكُ

وَكَأَنَّنِي يَعْقُوبُ بَثًّا وَ حُزْنًا   فَإِلَى اللهِ مِثْلَ شَكْوَاهُ أَشْكُو

ففي البيت الأوّل من خلال المعنى استحضر الآية الكريمة: ﴿ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَ أَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَئًا وَءَاتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّينًا وَ قَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَ قُلْنَ حَشَ للهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَآ إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾[3]، وقد استغل مغزاها الذي يوحي بالجمال الذي تعشقه النفوس و يسلب العقول، وهو ما يقصده الحصري كذلك، ليشير إلى حسن مظهر ولده، حتّى إنّه يشبّهه بسيدنا يوسف –عليه السلام– ، وفي البيت الثّاني ومن خلال الصيغة القرآنية و دلالتها استحضر الآية: ﴿ قَالَ إِنَّمَآ أَشْكُوا بَثِّى وَحُزْنِى إِلَى اللهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللهِ مَا لاَ تَعْلَمُونَ ﴾[4]، ليشير إلى حاله، فكما عانى سيدنا يعقوب –عليه السلام– اللّوعة و الألم لفراق ابنه، وشكا الحرقة والحزن، كذلك أحسّ الحصري، لذلك رأى في هذه القصة ما يطابق تجربته ويعبر عن شعوره، فيستحضرها في قصيدة أخرى، إذ يقول[5]: [الرمل]

قَدْ بَكَى يَعْقُوبُ حَتَّى ابيضَّتَا   حُزْنًا عَيْنَاهُ بالدَّمْعِ الغَدِقْ

ثُمَّ وَفَّاهُ بِرُجْعَتَيْ يُوسُفَ   وَالأَخِ المَظْلُومِ إِذْ قِيلَ سَرَقْ

---

(1) الواقعة/ 28-31.

(2) علي الحصري، الديوان، ص 148.

(3) يوسف/ 31.

(4) يوسف/ 86.

(5) علي الحصري، الديوان، ص 201.

والقارئ لهذين البيتين يتبادر إلى ذهنه مباشرة قوله تعالى في سورة يوسف: ﴿ وَ تَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَاأسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ ﴾[1]، و قوله: ﴿قَالُوا إن يَسْرِقْ فَقَدْ سَرَقَ أَخٌ لَّهُ مِنْ قَبْلُ﴾[2]، والملاحظ أنّ الشّاعر قد اقتبس المعنى دون الصّيغة القرآنية في كلا البيتين، فهو يحاول استلهام أجواء القصّة وإسقاطها على تجربته، إذ أنّه يرى في حالة يعقوب الحزينة والكئيبة، وفي دموعه الغزيرة التي ذرفها حتى ابيضت عيناه، حالة مشابهة لنفسه، غيرَ أن هناك اختلاف بينهما والمتمثل في رُجعى ابنه يوسف وأخوه، فشفى حرقة ذلك البّين، أما الحصري فلم يوف برجوع ولده، بل بقيت لوعته مشتعلة.

وإلى جانب هذه القصة، استحضر الشّاعر قصة قرآنية أخرى، هي قصة "الطوفان" وذلك في قوله[3]:[الخفيف]

إنَّ يامًا أَوَى إِلَى جَبَلٍ يَوْ   مًا فَلَمْ يَعْتَصِمْ مِنَ المَاءِ يَامُ

فمن خلال معنى البيت أشار الشّاعر إلى الآية الكريمة:﴿ قَالَ سَئَاوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ المَآءِ قَالَ لاَ عَاصِمَ اليَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الموْجُ فَكَانَ مِنَ المغْرَقِينَ ﴾[4]، أي أنّه حافظ على معنى الآية والمتمثل في أنَّ الطوفان اجتاح كل اليابس فلم ينجو منه أحد، وإن فرَّ "يام" إلى أعالي الجبال فالغرق كان مصيره، وهو ما يعنيه الشّاعر كذلك، لكن الأمر لا يتعلق بالطوفان وإنَّما الموت، التي كتبت على كل إنسان، وقد توافق الطوفان مع الموت في نظر الشّاعر في تحقيق فناء محتوم.

ب- التّناص مع الحديث النّبوي

تشير تداخلات الحصري مع أقوال النّبي – صلى الله عليه و سلم – إلى وعيه العميق، ونظرته الثّاقبة بما جاء به المصطفى، فقد استطاع أن يستقي منها ما يدعم تجربته ويكشف عن أفكاره فكانت تلك الأقوال بمثابة استشهادات يعزز بها رؤاه، مثل قوله[5]:[الوافر]

رَجَوْتُ بِمَوْتِ أَرْبَعَةٍ   مُنى نَفْسِي وَمَأْمَنَهَا

---

(1) يوسف/ 84.

(2) يوسف/ 77.

(3) علي الحصري، الديوان، ص 166.

(4) هود/ 43.

(5) علي الحصري، الديوان، ص176.

رَسُولُ اللهِ سَوْفَ يَفِي بِمَوْعِدَةٍ تَضَمَّنَهَا

نلحظ في هذا البيت أنَّ الشّاعر متمسك بقول الرسول – صلى الله عليه و سلم – والمتضمن« مَا مِنَ النَّاسِ مُسْلِمٌ يَمُوتُ لَهُ ثَلاثَةٌ مِنَ الوَلَدِ لَمْ يَبْلُغُوا الحِنْثَ إِلاَّ أَدْخَلَهُ اللهُ الجَنَّةَ بِفَضْلِ رَحْمَتِهِ إِيَّاهُمْ »[1]، فهي دعوة منه إلى من أصيب في أبنائه بدخول الجنّة برحمة الله لهؤلاء أبناء، وقد حددهم بثلاثة، وبوفاة أربعة من أبناء الحصري، فإنه يرجو أن تشمله هذه الدّعوة، فيضمن وقاء نفسه وأمنها من عذاب يوم القيامة، وكان اقتباسه لهذا الحديث عن طريق استحضار المعنى دورا في إبراز محاولته للتجلّد و الصمود أمام مصيبته.

ويبقى فكر الشّاعر، متعلقا بولده "عبد الغني" حتّى وإن واراه تحت الثّرى، ويبدو ذلك من خلال قوله[2]:[الرمل]

هَل تَلَقَّاكَ إِذَا انفضَّ الوَرَى فَـــاتِنَا القَبْرِ بِرِفْقٍ و شفَقْ
هَل تَثبَّتَّ مُـــجِيبًا لَهُمَا قَـــائِلاَ أَشْهَدُ أَنَّ اللهَ حَقْ
وَنبيِّـــــى أَحْمَدٌ أَرْسَلَهُ بالهُدى فاخْتَارَهُ مِمَنْ خَلَقْ

يبدو قلق الشّاعر على ولده واضح من خلال الأسئلة التي يكرر طرحها، فهو يأمل أن يثبت أمام امتحان فاتنا القبر، بالإجابة الصحيحة وهي قول الشَّهادة، وفي ذلك تعانق مع قول النبّي عليه السّلام: «العَبْدُ إِذَا وُضِعَ فِي قَبْرِهِ و تُوُلِّيَ وَذَهَبَ أَصْحَابُهُ، حَتَّى إِنَّهُ لَيَسْمَعُ قَرْعَ نِعَالِهِمْ، أَتَاهُ مَلَكَانِ فَأَقْعَدَاهُ، فَيَقُلاَنِ لَهُ: مَا كُنْتَ تَقُولُ فِي هَذا الرَّجُلِ مُحَمَّدٍ– صَلَى اللهُ عَلْيهِ وَسَلَّمَ–؟ فَيَقُولُ: أَشْهَدُ أَنَّهُ عَبْدُ اللهِ وَرَسُولَهُ، فَيُقَالُ: انْظُرْ إِلَى مَقْعَدِكَ مِنَ النَّارِ أَبْدَلَكَ اللهُ بِهِ مَقْعَدًا مِنَ الجَنَّةِ»[3]، فذكر الشّهادة أمام مَلَكَيْ القبر مفتاح دخول الجنّة، وذلك ما يتمناه الشّاعر لابنه من خلال استحضاره لهذا الحديث.

وَلاشك في أنَّ الحصري لم يترك دواء إلاّ واستعمله في مداواة ابنه، فهو قد بحث عن كل دواء يشفي ابنه من علتّه، ومنه القوله[4]:[الطويل]

فَمِتَّ وَ قَالَ الحَمْدُ للهِ مُشْفِقٌ بِأَسْمَائِهِ الحُسْنَى رَقَاكَ وَعَوَّذَا

---

[1] الإمام البخاري، صحيح البخاري، ج1، ص536.

[2] علي الحصري، الديوان، ص204.

[3] الإمام البخاري، صحيح البخاري، ج1، ص520، 521.

[4] علي الحصري، الديوان، ص114.

فالمتأمل لهذا البيت يجد الشّاعر يتبع سنّة النّبي – صلى الله عليه و سلم– في الاستطباب وهي الرّقية عن طريق قراءة آيات لله وطلب منه الشّفاء، وهذا المعنى يقود مباشرة لقول الرسول في رقياه: « اللَّهُمَّ رَبَّ النَّاسِ أَذْهِبِ البَاسَ، اشْفِهِ وأَنْتَ الشَّافِي لاَ شِفَاءَ إِلاَّ شِفَاؤُكَ شِفَاءً لاَ يُغادِرُ سَقَمًا»[1]، وتتابع الرّقية بتلاوة آياتٍ أو سور من القرآن، لذلك استعرض الشاعر كلمة "عوَّذَا" ليشير إلى حديث عائشة–رضي الله عنها إلى: « أنَّ النَبِيَّ – صَلَّى الله عَلَيْهِ و سَلَّم– كان يَنْفُثُ عَلَى نَفْسِهِ فِي المرَضِ الَّذي مَاتَ فيهِ بِالمعَوِّذَاتِ[2]... »[3]، ومع كُلِّ هَذِهِ الرُّقيات لم يُشف "عبد الغني"، بل وقع جثّة هامدة أمام عيني والده، ومن خلال هذا التّناص أكدّ الشاعر أمرًا، و هو أنَّ الموتَ لا ينفع في تأجيلها شيء.

ولعلّ موت الابن أثر كثيرا في الشّاعر، لذلك قال[4]: [الطويل]

أَهِمُّ بِنَبْشِي قَبْرَكَ الطيِّبِ الثَّرى لَعَلِّي أَسْتَشْفِي وَ إِنْ حُرِّمَ النَّبْشُ

فحرقة فقد الابن جعلت الشّاعر يفكر في نبش القبر وإخراجه لعلّ ذلك يطفئ اللَّهيب الذي لم يستطيع تحمله، مع أنّه بفعله هذا يخالف الشريعة الإسلامية، وينتهك حرمة الميت، ويتبّن ذلك من خلال قوله "وإن حُرِّم النَّبْشُ"، والذي يحمل إشارة إلى قول الرسول – صلى الله عليه و سلم–: «كَسْرُ عَظْمِ المؤْمِنِ مَيَّتًا كَكُسْرِهِ حَيًّا»[5] بمعنى أنّ نبش القبر فيه إيذاء للميت، لذلك حُرم، وقد استفاد الحصري من هذا التّناص في الإشارة إلى أنّ وفاة الابن خلف له لوعة أفقدته صَوَابَهُ.

2– التّناص الأدبي:

ويقصد به التداخل الذي يحدث بين النّص الشعري وبين مجموعة من نّصوص أخرى سواء شعرية أو نثرية.

---

(1) الإمام البخاري، صحيح البخاري، ج3، ص439.

(2) المعوذات: وهي جمع مفردها معوذة، والمراد بها الآيات ﴿قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدُ﴾ الإخلاص (1)، ﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الفَلَقِ﴾ الفلق (1)، ﴿قَلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ﴾ الناس (1)، انظر الإمام البخاري، صحيح البخاري، ج3، ص436.

(3) الإمام البخاري، صحيح البخاري، ج 3، ص 436.

(4) علي الحصري، الديوان، ص 216.

(5) أبو داود، سنن أبي داود، حكم على أحاديثه وآثاره وعلّق عليه ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط2، 1424هـ، ص577.

وينفتح الدّيوان على هذا الموروث الأدبي خاصة منه الشّعر في شكل تضمين" وفي هذا يتم التّداخل بين نصين شعريين...حيث يكون الاتكاء باقتطاع جزء من البيت، أوالبيت الكامل، وقد يكون أكثر من بيت"[1]، ويجري ذلك إمّا بالمحافظة على المستوى اللّفظي والدلالي للنّص أو بتحوير بسيط على إحدى المستويين أو كلاهما معا، وفق ما يتطلبه الموقف.

أ- التّناص مع الشّعر:

يُعدّ الشّعر من أكثر الفنون التصاقا بوجدان الشّعراء المبدعين والمتلقين؛ لأنّ أشعارهم هي شهادة عن تجربة عايشوها وعبروا عنها، فاكتسبت قدرة على التّبليغ والتّأثير في النّفوس، وقد تتداخل هذه التّجارب بين الشّعراء، أو تتعالق النّصوص فيما بينها، فتعطي النّص الشّعري المتناص إشعاعات فنيّة وموضوعية، لما تحمله من طاقات إيجابية وأبعاد جمالية.

وينقسم التّناص الشّعري عند الحصري الضّرير إلى خارجي وداخلي (ذاتي).

1- التّناص الخارجي:

وهو محاورة الشاعر نصوص غيره[2]، على نحو ما ورد في مدوّنة الحصري الضّرير في قوله[3]:[المقتضب]

يَنْفَذُ القَضاءُ عَلَى مَنْ أَحَبَّ أَوْ كَرِهَا

مع قول كعب بن زهير في بردته[4]: [البسيط]

كُلُّ ابن أَُنْثَى وَ إنْ طَالَتْ سَلاَمَتُهُ يَوْمًا عَلَى آلَةِ حَدْبَاءَ مَحْمُولُ

إذا كان "كعب بن زهير" يُقرّ بنتيجة وجودية منذ أن وضعت دعائم هذا الكون، وهي أنّ كل مخلوق وإن طالت حياته فسيأتي يومًا يحمل على الأكتفاف إلى مثواه الأخير وهو القبر، ويستثمر الحصري هذه النّظرة التّأملية للحياة في دعم رؤية للواقع وهي تأكيد حتمية الفناء على كل امرئ، وقد تناص النّص من حيث المعنى.

[1] محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص140، 141.

[2] أحمد طعة حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي نموذجا، ص59.

[3] علي الحصري، الديوان، ص120.

[4] كعب بن زهير، الديوان، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص132.

ويحافظ الشّاعر على البنيّة الدلالية على مستوى البيت، حيث يقول[(1)]:[السريع]

أَبْكِي إِذَا أَبْصَرْتُ آثَارَهُ مِثْلَ امرئِ القَيْسِ رَأَى السِّقْطَا

والقارئ لهذا البيت يتبادر إلى ذهنه مباشرة قول امرئ القيس[(2)]: [الطويل]

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبِ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

وهذا التّداخل النّصي بين البيتين واضح جدًا وخاصة في نهاية الشّطر الثّاني حين يقول الحصري "امرئ القيس رأى السقطا"، فيكفي للقارئ قراءة هذا المقطع ليكتشف خيوط هذا التداخل، وإن كان غرض الشّاعرين مختلف، فغرض الحصري الرّثاء، وامرئ القيس فغرضه الغزل، أمّا موضوعهما واحد وهو البكاء على آثار الحبيب بعد رحيله، وهنا تبرز قدرة الشّاعر على امتصاص المعاني وإسقاطها على تجربته الخاصة.

ويتعالق الحصري في بكائه مع أبي نواس عندما يقول[(3)]:[المتقارب]

سَقَانِي ثُمَّ انْثَنَى وَ مَا ضَرَّهُ لَو مَكَثَ

فالمتأمل لهذا البيت يستحضر في ذهنه قول أبي نواس[(4)]:[الرمل]

قُلْ لِمَنْ يَبْكِي عَلَى رَسْمٍ دَرَس وَاقِفًا مَا ضَرَّ لَوْ كَانَ جَلَس

فأبو نواس يتساءل حائرًا على من يلزم نفسه بالوقوف للبكاء على الطلل، وليس له ضر في ذلك إن جلس، ويستفيد الحصري من هذا النّص بعد أن استحضر عبارة " ما ضرّه لو" وحوّر في المعنى وفق ما يناسب تجربته، فهو يريد من ابنه أن يبقى بجواره ولا يكتفي برؤيته وهو يسقيه ثم ينثني، إذ لا ضرّ له إن مكث، ولعلّ من حرقته رغب في أن يصبح الخيال حقيقة و يعود له ولده.

ويتناص الشّاعر في قوله[(5)]: [الوافر]

دَمِيتَ بِرُغْمِ أَنْفِ المَجْدِ حَتَّى تَغَيَّر وَجْهُكَ الحَسَنُ المَلِيحُ

(1) علي الحصري، الديوان، ص138.

(2) امرؤ القيس، الديوان، شرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص21.

(3) علي الحصري، الديوان، ص 97.

(4) أبو نواس، الديوان، (د. تحقيق)، المطبعة العمومية، مصر، ط1، 1898، ص305.

(5) علي الحصري، الديوان، ص106.

مع قول سيدنا آدم –عليه السّلام- بعد موت ابنه "هابيل"[(1)]: [الوافر]

تَغَيَّرَ كُلُّ ذِي طُعْمٍ وَلَوْنٍ وَقَلَّ بَشَاشَةُ الوَجْهِ المَلِيحِ

أحسّ النّبي آدم –عليه السّلام- بتغير الأحوال بعد وفاة "هابيل" فتبدلت لذّة الحياة بالنسبة له، وأطفأت الألوان أنوارها، وحلّت الكآبة وقلّت البشاشة، وقد أسقط الحصري هذه النّظرة بعد أن أجرى عليها تحويرا طفيفا، إذ جعل وجه الولد "عبد الغني" محلّ التبدّل، فقد غيّرت الموت من ملامح وجهه الجميل، هذا من حيث المستوى الدلالي، أمّا من حيث المستوى التي استحضرها، فنلحظ أنّ هناك تشابه نسبي بين الألفاظ الواقعة في الشّطر الثّاني من البيتين، فكلمة "بشاشة" تتقاطع دلاليا مع كلمة "الحسن"، وكلمتي "الوجه" و"المليح" تتكرران بالدلالة نفسها، لذا فالحصري حافظ تقريبا على الألفاظ المتناصة، وقد أبرز هذا التضمين الشعري الأثر السلبي الذي تتركه الموت على النّفس.

2–التّناص الدّاخلي: (الذّاتي)

التّناص الدّاخلي هو محاورة الشّاعر أو الكاتب لنصوصه السابقة نفسها[(2)]، وهذا التناص ورد في رثاء الحصري الضّرير حافظ فيه على البنيّة الدلالية واللّفظية، وإن أحدث في بعض الأحيان تغييرا طفيفا على مستوييهما، على نحو ما ورد في قوله[(3)]: [الطويل]

وَلَكِنَّ أَشَدَّ النَّائِبَاتِ عَلَى الفَتَى مُفَارَقَةُ الأَحْبَابِ بَعْدَ التَّأَلُفِ

يرى الشّاعر أن أصعب المحن التي قد تمر على المرئ هي مفارقة الأهل والأحباب بعد ألفة مِلْؤُهَا أُنس و مودّة، وقد كرّر هذا المعنى في قصيدة أخرى، فيقول[(4)]: [مخلع البسيط]

أَجَلُّ خَطْبٍ فِرَاقُ حِبٍّ كَانَ لِسُقْمِي هُوَ الشِّفاءُ

ونلحظ أن هناك تغيير طفيف على مستوى البنيّة اللّفظية، من غير أن يخل بالمعنى، بل إنَّ الشّطر الأوّل من البيت الثّاني ينطبق –تقريبا- مع البيت الأوّل كله، فكلمة "أجل" تتوافق دلاليا مع كلمة "أشد" كذلك الأمر مع كلمة "خطب" مع "النائبات"، أمّا الكلمتين "فراق"

(1) الطبري، تاريخ الرسل و الملوك، تحقيق أبو فضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط 2، ج 1، ص145.

(2) أحمد طعمة حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق –شعر البياتي نموذجا–، ص59.

(3) علي الحصري، الديوان، ص196.

(4) المصدر نفسه، ص241.

و"حِبّ"، فهما تختلفان فقط من حيث الصيغة مع الكلمتين "مفارقة" و"الأحباب"، وقد استفاد الشّاعر من هذا التّناص الذّاتي في تأكيده لمعاناته.

ومن النّصوص التي استحضرها الحصري من شعره، قوله[1]:[الخفيف]

مَا حَسِبْتُ القُبُورَ تُستَوْدَعُ الأَقْ مَارُ فِيهَا حَتَّى دَفَنْتُ الحَبِيبَا

فهو يقصد بالأقمار ابنه "عبد الغني" الذي يقاسمها الرّفعة والضياء، واضعا إيّاه بين دفتي القبر، وهو ما لم يضعه في حسبانه يوما، ويكرر هذا المعنى في قصيدة أخرى له[2]: [الكامل]

مَا خِلْتُ قَبْلَ مَغِيبِ وَجْهِكَ فِي الثّرَى أنّ البُدُورَ تَحُوزُهُنَّ رُمُوسُ

فالشّاعر يحافظ على المعنى مع تغيير طفيف على مستوى الشّكل حيث إنّ الشّطر الأوّل من البيت الثّاني يتوافق مع الشّطر الثّاني من البيت الأوّل، فعبارة "قبل مغيب وجهك في الثّرى" تتوافق مع عبارة "دفنت الحبيب" ، أمّا الشّطر الثّاني من البيت الثّاني فإنّه يتطابق –تقريبا– مع الشّطر الأوّل من البيت الأوّل، فكلمة "البدور" تماثل كلمة "القمار" والأمر نفسه بين كلمتي "تحوزهن" و "تستودع"، و بين كلمتي "رموس" و "القبور"، وقد أبرز هذا التّناص لهفة الأب على ابنه، فالتّناص يساعد على حمل التجربة الشّعرية الخاصة[3].

و يحاور الشّاعر قوله[4]:[الكامل]

نَارُ الأَسَى فِي أَضْلُعِي مَشْبوبَةٌ وَشِهَابُهَا مِنْ زَفْرَتِي مَقْبُوسُ

في قصيدة أخرى، فيقول[5]:[مخلع البسيط]

بَيْنَ ضُلُوعِي عَلَيْكَ نَارٌ يَكَادُ مِنْهَا الصَّفَا يَذُوبُ

فمن شدّة الحرقة و الألم على وفاة الابن، أحسّ الشّاعر بلهيب نار مشوبة بين ضلوعه، وقد خلّفت جُرحا كان له دورًا في تضمين هذا المعنى في القصائد، ومع تبديل طفيف في الشّكل.

(1) علي الحصري، الديوان، ص83.

(2) المصدر نفسه، ص213.

(3) أحمد طعمة حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق –شعر البياتي نموذجا– ص7.

(4) علي الحصري، الديوان، ص210.

(5) المصدر نفسه، ص242.

و يتناص الحصري كذلك مع قوله[1]:[الرمل]

وَأَبُوكَ الحَبْرُ إنْ تَشْفَعْ لَهُ يَغْفِرُ الله خَطَايَاه فتقْ

يتجلّد الشّاعر ويكبت آلامه بطلب شفاعة هذا الابن المنكوب، ليغفر له ذنوبه ويدخله في رحمته، ويضمن هذا المعنى في قصيدة أخرى، إذ يقول[2]:[الكامل]

أَسْعِد أَبَاكَ بِرَحْمَةٍ و اشْفَعْ لَهُ يَرْحَمْهُ رَبُّ العِزَّةِ القُدُّوسُ

فعبارة "اشفع له" بارزة في البيت، وهي تحيل مباشرة إلى البيت السابق له، إلاَّ أنّ الاختلاف الواقع هو ورودها مرة بصيغة المضارع ومرة بصيغة الأمر، لكن هذا لا يؤثر على المعنى العام، وقد أبدى هذا التّناص تعلّق الشّاعر بولده، ورغبته بأن يكون شفيعه يوم لا ينفع الإنسان مالا و لا ولدًا.

فالتّناص يعدّ وسيلة من وسائل الشّاعر لتجسيد رؤيته، والكشف عن شخصيته ومواقفه وأفكاره،كما أنّه يبرز مهارته في قدرته على الاستفادة من النّصوص الدّينية والأدبيّة بإعادة كتابتها وفقا لحالته الشّعورية وتجربته الشّعرية إمَّا بالإضافة، أو الحذف، أو التأويل.

(1) علي الحصري، الديوان، ص204.

(2) المصدر نفسه، ص212.

الخاتمة:

كان موضوع الدراسة واضحا منذ البداية ألا وهو الرّثاء عند الحصري الضّرير: دراسة موضوعية وفنية، لما تمتّعت به المدوّنة الشّعرية من مضامين فكرية وشيوع لظواهر فنّية، جعلت منها عملا فنّيا خالدًا.

وأثناء مسيرة البحث استطعت أن أخلص إلى بعض النتائج يمكن أن أجملها في النقاط الآتية:

1-تمتّع الشّاعر بقدرة هائلة على النّظم والإبداع لأنّه يمتلك ثورة لغوية مكنته من التّعبير عن خوالجه الدّفينة بشكل سلس وبسيط، ولعلّ ذلك راجع إلى ثقافته الواسعة ولاسيما الدّينية والعربية وهو ما تجلّى من خلال دراستي لشعره.

2-استطاع الشّاعر أن يرسم للمتلقّي صورة واضحة عن ابنه المتوفي، بنقله لأدق التفاصيل المتعلقة به من عمره ومرضه وما إليها من رؤى تخلّد كلّ شخص متوفٍ، فتجعل ذكراه حيّة في الوجود، وهو ما سعى الشّاعر لبثّه من خلال قصائده الكثيرة التي ارتبطت بهذا الفقيد.

3- تمكّن الشّاعر من إبراز عمق جرحه الأليم من خلال كشفه عن وقع الحدث في نفسه، حيث حزن، وبكى، وتحسّر، وتلهّف، بل إنّه تمنى الموت في بعض الأحيان.

4- كانت عاطفة الشّاعر قوية دفاقة في رثائه لأقرب النّاس له، وهو ولده "عبد الغني"، ثم انخفضت وتيرتها في المواقف الأخرى وهي: رثاء وطنه القيروان، ورثاء الملك "ابن هود".

5- أظهرت الدراسة وجود جميع أقسام الرّثاء في القصائد الرثائية للحصري، من ندب، وتأبين، وعزاء، إلاّ أنها كانت متفاوتة، حيث برزت كلّها بشكل واضح في رثاء الابن، أمّا رثاء المدن (القيروان) فكان النّدب والعزاء أكثر شيوعا، وفي رثاء الملوك كان التّأبين هو الأبرز، وبذلك فقد حافظ الشّاعر على نمط القصائد الرثائية – من حيث المضمون – بمختلف صورها.

6- قدرة الشّاعر على النّظم في غرض واحد على بحور مختلفة ومتعدّدة، إذ بلغت اثني عشر بحرًا، كذلك قدرته على استعمال كلّ حروف الهجاء رويا، وذلك يدلّ على براعته اللّغوية.

7_ ميل الشّاعر إلى القافية المطلقة وكذا استعماله للحروف اللّيّنة، وفي ذلك إشارة إلى رغبته في رفع صوته والبوح بما تختلج به نفسه من آهات وآلام.

8- كثرة ألوان البديع في رثائه خاصّة التّجنيسات، والتوريات، والاستعارات، وعلى الرّغم من تصنع الحصري وتكلفه في الكثير من الأحيان، إلاّ أنّها بدت(هذه الألوان) عفوية لصدق الشّاعر في نقل تجربته، واتصاله بالجانب الحزين من جوانب العاطفة الإنسانية.

9- قلّة القصائد المصرّعة عنده، وفي ذلك إيذان بالانزياح عن المعيار، وأن مراثيه لن تكون كغيرها من المراثي، وربّما كان ذلك طلبا للتّميز.

10- ارتفاع نسبة الجمل الفعلية على الاسمية، طبع النص بالانفعالية المستمرة في الزّمان والمكان، والنّاتجة عن مشاعر الحزن، والأسى، والشّوق، والحنين، والحسرة، والتأسف.

11- كشف التّناص عن تأثر الحصري الضّرير بالعديد من نصوص سابقة عليه، وقد وجدتُ حضورًا قويًا للنصّ القرآني ثمّ الحديث النبويّ الشّريف، مما يدلّ على تشبّع الشّاعر بالثّقافة الدّينية بصفة عامة والقرآن بصفة خاصة.

12- تمكّن الشّاعر من استحضار النّصوص، باستدعائه لمعانيها وألفاظها معا، أو أحدهما فقط تارة أخرى، وتكون إمّا متوافقة مع سياقاته، أو مفارقة لها أحيانا أخرى، وفق ما تمليه التّجربة الشّعرية والموقف النّفسي للشّاعر.

13- كان من أبرز القصص القرآنية التي استحضرها الشاعر بشخصياتها مع تحوير طفيف لأحداثها، قصّة سيدنا يوسف ويعقوب –عليهما السّلام- لإحساسه بتقارب تجربتهما مع تجربته إلاّ أن نهاية كلّ منهما مختلفة.

هذه خلاصة ما استنبطته من خلال هذه الدراسة، على أنّ الموضوع ما زال مفتوحا على عدّة دراسات أخرى، بل إنّ كلّ محورٍ منها قد يكون بحثا قائما بذاته، وأهمّها:

- بنية الإيقاع الشعري في رثاء الحصري الضّرير.
- ظاهرة العدول والانزياح على مستوى التراكيب.

وإلى هنا أختم بحثي في موضوع "الرثاء عند الحصري الضّرير: دراسة موضوعية وفنية"، غير أنّنا يمكن القول إنّ لكل عمل ثغرات ونقصان قد تحفز الدّارسين على البحث والتقصي وتقويم العثرات بصورة أوضح وأدق.

الملخّـــــص

الملخّص

موضوع المذكّرة: الرّثاء عند الحصري الضّرير: دراسة موضوعية وفنيّة، وقد اشتمل على مقدّمة، ومدخل، وفصلين، وخاتمة.

أمّا المقدّمة: ففيها أهميّة الموضوع، وسبب اختياره، وخطة البحث، ومنهجه.

وفي المدخل المعنون ب: "حياة الحصري الضّرير وشعره"، تناولت محورين رئسيين هما: حياته، وشعره، وانتهى إلى رسم أهم الملامح الشخصيّة والأدبية لهذا الشّاعر.

أمّا الفصل الأوّل الموسوم ب: "صور الرّثاء عند الحصري الضّرير"، فتطرقت فيه إلى المضامين الفكرية لهذا النّص الشّعري في ثلاثة محاور كبرى هي: رثاء الأبناء(عبد الغني)، رثاء المدن(القيروان)، رثاء الملوك(ابن هود)، وقد بحثت في كل منها عن أقسام الرّثاء من ندب، وتأبين، وعزاء، فوجدت أنّها تواترت في كل المحاور لكن على تفاوت من حيث الشّيوع؛ حيث برزت بشكل واضح في رثاء الابن، أمّا في رثاء الشّاعر لوطنه فكان الندب والعزاء الأكثر شيوعا، وفي رثاء الملك "ابن هود" كان التأبين هو الأبرز.

واشتمل الفصل الثّاني على المظاهر الفنيّة البارزة في المدوّنة، فكان عنوانه: " الرّثاء عند الحصري الضّرير: دراسة فنيّة"، في أربعة محاور:

-البناء الموسيقي والذي أظهر فيه الشّاعر قدرة كبيرة على التعبير بالصوت.

-البناء النّحوي والبلاغي للجمل، حيث أظهرت الدّراسة أنّ الجمل الخبرية كانت الأكثر شيوعا من الجمل الإنشائية، مما طبع النّص الشّعري بالانفعالية المستمرة في الزّمان والمكان والناتجة عن مشاعر الحزن، والأسى، والشّوق، والحنين، والحسرة، والتأسف.

-البناء التّصويري والذي أبرز براعة الشّاعر في رسم لوحات فنيّة دقيقة عبرت عن عواطفه وتجاربه.

-التّناص الذي كشف عن مصادر ثقافة الشّاعر.

Le Résumé

Le sujet du mémoire : Le lament chez Elhousri El DARIR, étude objective et artistique, il a inclus à une introduction est une entrée de deux chapitres et une conclusion.

L'introduction : contient l'importance du sujet et la raison pour laquelle l'en a choisis et le plan de recherche et son programme d'études.

Dans l'entrée intitulée : La vie d'Elhousri Eldarir et son poème sur deux principaux axes tel : sa vie et son poème et il est arrivé à décrire le concernant le premier chapitre :"vues de lament chez El Housri Eldarir " ou j'ai évoqué trois grands axes :le lament des enfants(Abdel ghani), le lament des villes (Kairaouan) le lament des rois (Ibn Houd), et j'ai cherché en chacune d'elles les parties du lament , condoléance.

J'ai trouvé qu'elle a pris la même syntonie sur tous les axes , mais qui se dépassent en réputation ou elle a apparu d'une manière claire au lament du fils en ce concerne le lament du poète pour son pays , la cicatrice et la condoléance étaient les plus réputés ,pour le lament du roi « Ibn Houd » le service commémoratif était le plus important .

Le deuxième chapitre a inclus les apparences artistiques importantes ayant comme titre : « le lament chez El housri   El dharir : étude artistique en quatre axes :

-la composition musicale ou la poète a montré une grande compétence en s'exprimant par la voix.

-la construction grammaticale et linguistique des phrases, ou l'étude a montré que les phrases déclaratives étaient plus réputées que les phrase interrogatives ce qui continue dans le temps est le lieu qui la conséquence de sentiments tristes, de la mélancolie, de l'amour, de la nostalgie, de l'empêchement et du regret.

-la construction de l'image qui a montre le génie du poète a dessiner des tableaux artistique ses sentiments et ses expériences.

-la construction descriptive : découvrant les origines de la culture du poète.

Summary

The master's thesis topic : AL Housri's Lamentation Poetry : A Thematic and Artistic Study.

The research is divided into a preface, an introduction, two chapters and a conclusion.

The preface includes the importance of this subject, the reasons behind choosing it, the research plan and methodology.

In the introduction, I talked about AL Housri's biography

and poems and his personal and literary profiles.

In the First chapter ertitled" Images of lamentation in AL Housri's poems" . I've dealt with the intellectual contents of this poetry by Focusing on three mains areas which are :Lament For sons (Abd Elgani) , lament For cities (El Kairaouan) and lament For Kings (Ibn Houd).

I examinated each of them and looked For some Kinds of lamentation such as scans, Eulogy and consolation.

I found that they were subsequently occured in all chapters but not all at the same pace and space.

We can mention that they were obviously noticeable in lamenting the son, but in the poet's lamenting of his country, we can see that crying people and consolation were the two most noticeable aspects.

As for example, in lamenting the King " Ibn Hud" where it was very prominent.

The second chapter was known for its artistis aspects and its title is " Lamenting with Al Housri's Adarir" with artistic study four areas.

The Musical construction in which the poet manifested his talent in expressing what he thinks in musical way and sound.

The syntactic structure and rethoris building of sentences : The study showed that predicate clauses were the more commonly used than stylistic clauses.

The imaginery construction that shows the talent of the poet in drawing same fine master pieces showing his feelings, emotions and experiences in life.

Contextuation revealig the poet's resources of culture.

قائـمة المصــادر والمـــراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

1-ابن الأبار القضاعي، التكملة لكتاب الصلة، المطبعة الشرقية، الجزائر، ط3، 1979.

2-إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الإنجلو المصرية، مصر، ط3، 1965.

3- أحمد شايب، أصول النّقد الأدبي، مكتبة النّهضة المصرية، مصر، ط 10، 1994.

4- أحمد طعمه حلبي، التّناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي نموذجا، منشورات الهيئة العامة، دمشق، سوريا، (دط)، 2007.

5-أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، المجلد1.

6-أحمد بن محمد ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، المجلد5.

7-أحمد مختار عمر، دراسة الصّوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، (دط)،1997.

8-أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

9- ابن اسحاق الثعلبي، عرائس المجالس في قصص الأنبياء، مطبع الحيدري، مبيئ، الهند، (دط)، 1295هـ.

10- أصيل بديع يعقوب وميشال عاصي، المعجم والمفصل في اللّغة والأدب، نحو، صرف، بلاغة، عروض، إملاء، فقه اللّغة، أدب، نقد، فكر أدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ج1.

11-الإمام البخاري، صحيح البخاري، دار الإمام مالك للكتاب، الجزائر، ط1، 2010، ج1، ج3.

12- ايليا الحاوي، في النّقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ج3.

13-بدر الدين ابن النّاظم، المصباح في البيان والمعاني والبديع، تحقيق عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، الحلبية، سوريا، ط1، 1979.

14- ابن بسام الشنتريني، الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1979، المجلد4، القسم4.

15-تمام حسّان، اللّغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 1994.

16-جابر المتقدم، جماليات التّناص في شعر أمل دنقل، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في النقد العربي المعاصر، جامعة باتنة، الجزائر، 2008.

17- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ج2.

18-ابن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط2، (دت)، ج 1.

19-جلال الدين السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، (لم يذكر بلد النشر)، ط2، 1979، ج2.

20-جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد14، 1994.

21-الجيلاني بن الحاج يحي والمرزوقي محمد، أبو الحسن الحصري القيرواني، مكتبة المنار، تونس، (دط)، 1963.

22- الجيلاني بن الحاج يحي والمرزوقي محمد ، علي الحصري –دراسة ومختارات- الشركة التونسية للتوزيع، ط2، تونس، 1974، ص27.

23- الجيلاني بن الحاج يحي والمرزوقي محمد ، "يا ليل الصب"، المدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1986.

24- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الجبيب ابن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

25-ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، جمعه وحقّقه وشرحه عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

26- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنيّة وعروضية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، (دط)، 1989،ج1.

27- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي في المغرب، المكتبة البوليسية، بيروت، لبنان، ودار الأصالة، الجزائر، ط1، 1982.

28- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، شرح وتعليق وتنقيح عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، ط 3، 1993، ج1.

29-الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، تقديم ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (دط)، 2008.

30- خلف بن عبد الملك ابن بشكوال، الصّلة، تحقيق ابن إبراهيم الأنباري، الكتاب المصري، القاهرة، مصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ج1.

31-خير الدين الزركلي، الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1980، ج4.

32- أبو داود سليمان، سنن أبي داود، حكم على أحاديثه وآثاره وعلّق عليه ناصر الدّين الألباني، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرّياض، السعودية، ط2، 1424هـ.

33- ابن رشيق، الدّيوان، شرح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار الجيل، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).
34- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، آدابه، ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط5، 1981، ج1، ج2.
35- ابن الرّومي، الدّيوان، شرح أحمد حَسَن بَسَج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ج1.
36-رضا كحالة ، معجم المؤلفين، تراجم مصنفي الكتب العربية، مؤسسة الرسالة، ط1، (د. بلد النشر)، ط1، 1993، ج2.
37-رضا كحالة، معجم القبائل العربية القديمة والحديثة، المكتبة الهاشمية، دمشق، سوريا، ط3، 1949، ج2.
38- زهير بن أبي سلمى، الدّيوان، اعتنى به وشرحه حمدُو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
39-أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، (دون تحقيق)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، (د ت).
40- سعد بوفلاقة، دراسات في أدب المغرب المغربي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2007.
41- ابن شرف القيرواني، الديوان، تحقيق حسن ذكرى حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، (دط)، (دت).
42- الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، المطبعة الخبرية المنشأة بالجمالية، مصر، ط1، 1306هـ.
43- شوقي ضيف، الرثاء، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، (دت).
44- شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 9، (دت).
45- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).
46- الضّبي بن عميرة، بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، دار الكتاب العربي، (د.بلد النشر)، (دط)، 1967.

47-أبو الطاهر السّلفي، معجم السّفر، تحقيق عبد الله عمر البارودي، دار الفكر، بيروت، لبنان، (دط)، 1993.
48- ابن طباطبا، عيار الشّعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، السعودية، (دط)، 1985.
49- عائشة فريد، وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء، القاهرة، مصر، (دط)، 2000.
50-عبد الرحمن الدّباغ، معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان، تحقيق محمد أبو النّور ومحمد ماضي، مكتبة العتيقة، تونس، مكتبة الخانجي، مصر، (دط) ، (دت)، ج3.
51- عبد الرحمن الوجى، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 1989.
52- عبد السّلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النّحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 3، 2001.
53-عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، 1985.
54- عبد الغني المصري، نظرية الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 1987.
55- عبد القادر حسين، فن البديع، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1983.
56-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ط2، 1999.
57- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، علّق عليه محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان، (دط)، 1981.
58- عبد الله بهلول، المبالغة بين اللغة والخطاب، ديوان الخنساء أنموذجا، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2009.
59-عبد الله جمال الدين، الدولة الفاطمية قيامها ببلاد المغرب وانتقالها إلى مصر إلى نهاية القرن الرابع الهجري مع عناية خاصة بالجيش ، دار الثقافة، مصر، 1991.

60-عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989، ج1.
61-أبو عبد الله محمد الحميدي، جذوة المقتبس في تاريخ الأندلس، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط3، 1989، ج2.

62-عبد الله بن المعتز، البديع، تعليق اغناطيوس كراتشقوفسكي، لينينغراد، (دط)، (دت).

63 -عبد الله الواحد الشيخ، البديع، الإشعاع الفنيّة، مصر، ط1، 1999.
64- عبد الواحد المراكشي، المعجب في أخبار المغرب، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ط1، 2006.
65-أبو العلاء المعري، ديوان لزوم ما لا يلزم، حرّره وشرح تعابيره اليازجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، 2001.

66- علي الجندي، فن الجناس، بلاغة، أدب، نقد، دار الفكر، مصر، (دط)، (دت).
67-علي الحصري، القصيدة الحصرية في قراءة الإمام نافع، تحقيق وتقديم توفيق بن أحمد العبقري، مكتبة أولاد الشيخ للتّراث، ط1، مراكش، المغرب، 2002.
68- علي الحصري، المعشرات وديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح، تقديم الجيلاني والمرزوقي الشركة التونسية للتوزيع، ط2، تونس، 1974.
69- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح الإسلامي إلى آخر عصر ملوك الطوائف (أواخر القرن الخامس للهجرة-الحادي عشر للميلاد)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ج4.
70-عيسى إسكندر المعلوف، معارضات قصيدة "يا ليل الصب" للحصري القيرواني، مطبعة الهلال، (دط)، لبنان، 1921.
71-فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها و أقسامها، دار الفكر، الأردن، ط 2، 2007.

72-فاضل صالح السامرائي، معاني النّحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 2003،ج4

73- فضل حسن عباس، البلاغة، فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، دار الفرقان، عمان، الأردن، ط 1، 1987.

74- الفرزدق، الدّيوان، تحقيق وشرح كرم بستاني، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

75- أبو القاسم محمد كرّو، عصر القيروان، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط2، 1989.

76-ابن قتيبة الدينوري، عيون الأخبار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،(دط)، 1973، ج3.

77-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

78- ابن قنفد القسنطيني، كتاب الوفيات، تحقيق عادل نويهض، مؤسسة نويهض الثّقافية للتّأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، (دط)، 1982.

79- امرؤ القيس، الدّيوان، شرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

80- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، (دت)، ج5.

81- كعب بن زهير، الدّيوان، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

82- محمد إبراهيم حور، رثاء الأبناء في الشعر العربي حتّى نهاية العصر الأموي، مكتبة المكتبة، أبو ظبي، (دط)، 1981.

83- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

84- محمد خان، لغة القرآن الكريم، دراسة لسانية وتطبيقية للجملة في سورة البقرة، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2004.

85- محمد رضا التبيبي، أدب المغاربة، دار اقرأ، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

86- محمد زغلول سلام، أثر القرآن في النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، مكتبة الشباب، ط1، (دت).

87-محمد بن محمد الجزري، تقريب النّشر في القراءات العشر، تحقيق إبراهيم عطوة عوض، دار الحديث، القاهرة، مصر، (دط)، 2004.

88-محمد بن محمد الجزري، غاية النّهاية في طبقات القراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 2006، ج1.

89- محمد بن يحي، السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

90-محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2005.

91- محمود الجوهري، الصّحاح "تاج اللّغة وصحاح العربية"، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، لبنان، 1999، ج6.

92- محمود حسن أبو ناجي، الرّثاء في الشعر العربي، أو جراحات القلوب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط2، 1402هـ.

93- محمود شيخون، الأسلوب الكنائي، نشأته- تطور- بلاغته، دار الهداية، مصر، (دط)، (دت).

94- محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، سوريا، (دط)، 1996.

95- محمود المراغي، علم البديع، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

96- المعتصم الجزائري، كتاب التبيان لبعض المباحث المتعلقة بالقرآن عن طريق الإتقان، مطبعة المنار، مصر، ط1، 1334 هـ.

97- المقّري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، حقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، المجلد3، 1988.

98- منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (دط)، 1986.

99- أبو نواس، الديوان (دون تحقيق)، المطبعة العمومية، مصر، ط 1، 1898.

100- الهذليون، الديوان، دار الكتب العلمية، القاهرة، مصر، ط2، 1995، ج2.

101- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، (دون تحقيق)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

102- ياسين الأيوبي، صفي الدين الحلي، رسالة أعدت لدبلوم الدراسات العليا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

103- ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ج1، ج2، ج3، ج4.

الفهرســـــــــت

الفهرست

الموضوع **الصفحة**

الفصل الأوّل: صور الرّثاء عند الحصري الضّرير

الفصل الثّاني: الرّثاء عند الحصري الضّرير: دراسة فنيّة